UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Departamento de Linguística – FFLCH/USP

BRUNA PAOLA ZERBINATTI

O RITMO EM SEMIÓTICA:

TEORIA E ANÁLISE DE *CATATAU* E *EX-ISTO*

(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO
2015

BRUNA PAOLA ZERBINATTI
brunapaola@uol.com.br

O RITMO EM SEMIÓTICA:

TEORIA E ANÁLISE DE *CATATAU* E *EX-ISTO*

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Morais Tatit

SÃO PAULO
2015

Nome: ZERBINATTI, Bruna Paola

Título: O Ritmo em Semiótica: Teoria e análise de *Catatau* e *Ex-Isto*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovada em: 13 / 10 / 2015

Banca examinadora:

Para Lionel, fluência e constância na minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Luiz Tatit, pelos ensinamentos, pela confiança em todos os momentos e pela liberdade com que me deixou trabalhar durante todos esses anos.

A Ivã Lopes, presente no meu percurso semiótico desde o início, pela epígrafe e por me seguir em todas as etapas, desde o anteprojeto de Iniciação Científica, em que uma adolescente queria estudar a poesia de Paulo Leminski com a teoria de Claude Zilberberg, passando por todas as etapas do mestrado e do doutorado.

A Claude Zilberberg, pela disponibilidade no envio de artigos e livros que compuseram grande parte desta tese.

À Lucia Teixeira, à Norma Discini, à Renata Mancini e a Waldir Beividas, pelo interesse mostrado durante todo o percurso.

À Elizabeth Harkot-de-La-Taille, por estar sempre perto e pelos apontamentos feitos no Exame de Qualificação.

A Enrique Mandelbaum, por toda sua disponibilidade e interesse, possibilitando novas interlocuções.

A Jean Cristtus Portela, pelas conversas sempre tão breves mas tão fundamentais sobre a teoria e sobre a vida.

A Cao Guimarães, por ter fornecido o DVD do filme, que viabilizou parte deste trabalho.

A Lionel, pelas ajudas incontáveis, pelo amparo constante e pela paciência com meus fins de semana e feriados ausentes.

Aos meus pais e meu irmão por todo apoio e amor em todos esses anos.

À Andréia, amiga-irmã desde sempre, ainda agora e depois.

À Luciana Soman, pelo sorriso largo, olhos brilhantes e ouvidos atentos em todos os momentos.

À Paula Martins e à Renata Ramos, amigas na psicanálise e na vida, pela presença e interlocuções fundamentais na psicanálise e na vida.

À Ana Paula Cardoso, Carolina Kina e Miriam Komatsu, amigas não mais do circo, mas da vida, pela companhia e por compreenderem os meus sumiços. Ao Daniel Ribeiro, Josias Brito, Olivério Sanches e Guilherme Eddino, que completam esse grupo tão importante nos meus dias.

À Eliane Soares, pelo acolhimento aqui ou do outro lado do oceano.

À Annette Bronfort e a Jean-Pierre Sturnack, pelo carinho com que me receberam durante a estadia na Bélgica.

Aos pequenos Sofia e Bruno, que trazem um novo sentido à vida a cada dia.

Aos amigos queridos Cíntia Marinho, Luís Damasceno, Sueli Ramos, Mariana Luz e a todos os colegas do Ges-USP, pela aprendizagem e pelo afeto.

À Érica, secretária do Departamento de Linguística, por todo auxílio.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida.

Tantôt je pense et tantôt je suis.

Paul Valéry

RESUMO

ZERBINATTI, Bruna Paola, **O Ritmo em Semiótica: Teoria e análise de *Catatau* e *Ex-Isto*.** 212 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2015.

A semiótica greimasiana possibilitou a análise da narratividade de forma decisiva com a proposição do percurso gerativo do sentido e os estudos da enunciação. Entretanto, quando nos deparamos com textos pouco ou quase nada narrativos surge a questão de como analisá-los, de que maneira a teoria semiótica poderia dar conta destes objetos. O desdobramento tensivo da teoria se mostra um caminho favorável e o conceito de ritmo fortalece a hipótese de uma possível leitura rítmica de textos pouco narrativos. Desse modo, a pesquisa aqui apresentada possui dois objetivos principais: o primeiro consiste em investigar de que modo o conceito de ritmo foi trabalhado pelos diversos autores da semiótica de linha francesa. Para tanto, estabelecemos três diferentes vertentes para o pensamento rítmico: (i) o ritmo como Gestalt, (ii) o ritmo como esquema, (iii) o ritmo como tensividade. A partir desse estudo teórico, desenvolvemos um modelo de análise rítmica que pudesse dar conta de textos pouco narrativos, nosso segundo objetivo. Nosso modelo se baseia principalmente na vertente tensiva, comportando porém uma dimensão esquemática e uma dimensão tensiva. Com esse modelo, passamos para a análise de dois textos de gêneros diferentes: o romance *Catatau*, de Paulo Leminski, e sua adaptação fílmica *Ex-Isto*, dirigida por Cao Guimarães. Intencionamos fornecer uma leitura possível capaz de mostrar que experimentalismo não significa automaticamente falta de sentido, *non-sense*. Trata-se de textos que funcionam por uma lógica rítmica, e não uma lógica narrativa, como é mais tradicional tanto para romances quanto para filmes. Narrativa ou ritmo, as obras significam, e a construção de seu sentido pode ser explicitada pela teoria semiótica.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica; ritmo; tensividade; catatau; ex-isto.

ABSTRACT

ZERBINATTI, Bruna Paola, **Rhythm in Semiotics: Theory and analysis on Catatau and Ex-Isto**. 212 p. Doctoral Thesis – School of Philosophy, Literature and Human Sciences (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), University of São Paulo (USP), 2015.

Greimasian semiotics made possible the analysis of narrativity given the proposition of the generative trajectory of meaning and the studies on enunciation. However, whenever faced with texts containing little or no narrative one might question how to analyze them and how the semiotic theory could approach these objects. The theory's tensive developments prove to be favorable and the concept of rhythm strengthens the hypothesis of a possible rhythmic reading of slightly narrative texts. Thus, the research presented here has two main objectives: the first is to investigate how the concept of rhythm has been developed by several authors from the French branch of semioticians. Therefore, we have established three different strands to the rhythmic thought: (i) rhythm as Gestalt, (ii) rhythm as schemas, (iii) rhythm as tensivity. From this theoretical study, we have developed a rhythmic analysis model that could be applied to slightly narrative texts, our second goal. Our model is primarily based on the tensive one, yet considering both a schematic and a tensive dimensions. Provided with this model, we move on to the analysis of two texts from different genres: Paulo Leminski's novel *Catatau* and its film adaptation *Ex-Isto*, directed by Cao Guimarães. Our intention is to provide a possible reading to make clear that experimentation does not automatically mean meaninglessness and nonsense. Such texts follow a rhythmic logic instead of a narrative one, as opposed to most novels and movies. Whether ruled by rhythm or narrative, the works are imbued of meaning, and the construction of such meaning can be explained by semiotic theory.

KEYWORDS: semiotics; rhythm; tensivity; catatau; ex-isto.

RÉSUMÉ

ZERBINATTI, Bruna Paola, **Le Rythme en sémiotique : Théorie et analyse de Catatau et Ex-Isto.** 212 p. Thèse de Doctorat – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo (USP), 2015.

La sémiotique greimassienne a rendu possible une analyse décisive de la narrativité avec la proposition d'un parcours génératif de la signification et les études de l'énonciation. Toutefois, face à des textes peu, voire non narratifs, surgit la question de savoir comment la théorie sémiotique pourrait rendre compte de ces objets. L'argument tensif de la théorie apparaît comme une option favorable et le concept de rythme renforce l'hypothèse qu'une lecture rythmique des textes peu narratifs soit possible. Aussi l'étude présentée nourrit-elle deux objectifs principaux. Le premier consiste à chercher comment le concept de rythme a été abordé par différents auteurs de la sémiotique de tradition française. À cet effet, nous établissons trois versants de la pensée rythmique : (i) le rythme comme Gestalt ; (ii) le rythme comme schéma ; (iii) le rythme comme tensivité. Le second objectif consiste, au départ de cette approche théorique, à développer un modèle d'analyse rythmique qui puisse rendre compte de textes peu narratifs. Notre modèle est principalement basé sur le versant tensif, bien qu'il comporte une dimension schématique et une dimension tensive. Grâce à ce modèle, nous analysons deux textes issus de genres distincts : le roman *Catatau* de Paulo Leminski et son adaptation cinématographique *Ex-Isto*, réalisée par Cao Guimarães. Nous souhaitons proposer une lecture possible capable de montrer que le domaine expérimental n'est pas nécessairement en manque de sens, un *non-sense*. Il s'agit de textes qui fonctionnent selon une logique rythmique, plutôt qu'une logique narrative s'appliquant traditionnellement aux films et aux romans. Récit ou rythme, les œuvres signifient, et la construction de leur signification peut être expliquée grâce à la théorie sémiotique.

MOTS-CLÉS : sémiotique ; rythme ; tensivité ; catatau ; ex-isto.

SUMÁRIO

Introdução **13**

Ritmo – Palavra e Conceito **15**

1. O ritmo em semiótica **20**

1.1. Abordagens do ritmo **21**

1.2. O ritmo como Gestalt **28**

1.2.1. A Psicologia da Gestalt de Köhler 28

1.2.2. Marco Jacquemet e o Dicionário de Semiótica II 30

1.2.3. O Dispositivo Rítmico de Giulia Ceriani 35

1.3. O Ritmo como Esquema **42**

1.3.1. Pierre Sauvanet 43

1.3.2. Louis Hébert 45

1.3.3. François Rastier e o Ritmo Semântico 49

1.3.4. Trabalhos Decorrentes – o grupo de Toulouse 56

1.4. Ritmo como Tensividade **58**

1.4.1. O Projeto Tensivo 58

1.4.2. Foria e Pulsão 62

1.4.3. Ritmo em Claude Zilberberg 65

1.4.4. Informação rítmica 67

1.4.5. Ritmo revisitado 71

1.4.6. Relatividade do Ritmo 74

1.4.7. Significação do Ritmo e Ritmo da Significação 79

1.4.8. Ritmo e Geratividade 83

1.4.9. O lugar do ritmo na tensividade 86

1.4.10. Observações sobre a base tensiva do ritmo 87

1.4.11. O mito segundo Cassirer 90

1.4.12. Ritmo para Jacques Fontanille 94

1.4.13. Sequência serial de Jacques Geninasca 96

1.4.14. Trabalhos decorrentes 99

2. O Ritmo e os textos 103

2.1. A Centralidade da Narrativa 104

2.1.1. Agora É Que São Elas 104

2.1.2. Catatau 106

2.2. Ritmo e Transformação 110

3. Análise de Catatau 116

3.1. Introdução à obra 117

3.2. Questões enunciativas 119

3.3. A Célula Rítmica 125

3.3.1. *Cosmos*: A exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra (1) 128

3.3.2. *Anthropos:* O questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução em seguida (2) 131

3.3.3. *Logos:* Um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão. (3) 134

3.4. O *Catatau* de ritmos 138

3.4.1. Primeiro excerto 138

3.4.2. Segundo excerto 146

3.5. O Ritmo na extensão do romance ..... Error! Bookmark not defined.

4. Análise de Ex-Isto 156

4.1. A obra 157

4.2. Enunciação 158

***4.3.* A Célula Rítmica em *Ex-Isto* 164**

4.3.1. Cosmos (1) 165

4.3.2. Anthropos (2) 168

4.3.3. Logos (3) 171

4.3.4. Primeiro Excerto 175

4.3.5. Segundo excerto 191

4.4. Questões de Tradução Intersemiótica 200

Conclusão 203

Referências bibliográficas 208

índice remissivo 213

INTRODUÇÃO

RITMO – PALAVRA E CONCEITO

Quando se fala em ritmo, de que se fala? Certamente, a palavra ritmo está nas mais diferentes expressões de linguagem e é utilizada cotidianamente por todos. Médicos medem o ritmo cardíaco do indivíduo; existe o ritmo circadiano, próprio de cada ser. Um apresentador de televisão famoso instaurou seu "ritmo de festa". É necessário entrarmos no ritmo após um período de férias, ao mesmo tempo em que é preciso respeitar o ritmo de cada criança. Cada pessoa possui um ritmo de estudos e todos sublinham o ritmo frenético da vida moderna. Estilos musicais também são chamados de ritmo embora sejam diferentes do ritmo considerado pelos estudiosos da Música. Estuda-se o ritmo na poesia e hoje em dia fala-se ainda do ritmo de um filme ou de uma obra de arte.

Parece-nos claro, de imediato, que todas essas acepções de ritmo não se correspondem completamente embora possamos talvez encontrar traços comuns que as englobe.

Os dicionários da língua portuguesa colocam um acento maior em um caráter desta palavra do que em outro. Recorrendo ao Dicionário Houaiss, temos para o verbete Ritmo:

> 1 sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc.
> 1.1 **mús** na música, unidade abstrata de medida do tempo, a partir da qual são determinadas as relações rítmicas; pulsação, cadência
> 1.2 **mús** ocorrência de uma duração sonora em uma série de intervalos regulares
> 1.3 **mús** padrão rítmico que define um gênero; balanço, toque
> ‹ r. de uma valsa › ‹ r. de um samba ›

1.3.1 **mús B** na música popular, o conjunto de instrumentos, ger. de percussão, que marcam o ritmo
1.3.2 **mús B** conjunto de músicos de bateria; conjunto de ritmistas
1.4 **ret** efeito causado no discurso pela repetição ordenada de elementos de ordem prosódica, principalmente de entoação, pausas, quantidade de sílabas, aliteração e acento tônico
1.4.1 **lit** na arte literária, esp. na poesia, o efeito estético ocasionado pela ocorrência de unidades melódicas, dispostas numa sequência contínua
‹ poesia com r. › ‹ uma prosa que possui r. ›
2 **p.ext**. sequência harmônica de um fenômeno artístico, uma atividade, uma obra etc., no espaço e/ou no tempo
‹ o r. de uma coreografia de jovens dançarinos › ‹ o r. de um filme › ‹ o r. de um espetáculo cênico ›
3 **p.ana.** movimento regular e periódico no curso de qualquer processo; cadência
‹ r. das ondas › ‹ r. cardíaco ›
3.1 **med** sequência regular de dois estados diferentes ou opostos, esp. no que diz respeito ao padrão dos batimentos cardíacos
4 **p.metf.** sucessão de situações ou atividades que constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo, ainda que não se processem com regularidade
‹ r. frenético da vida moderna › ‹ r. de uma revolução social › ‹ r. de estudos ›

Já o Dicionário Aurélio apresenta:

1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos: < o ritmo das ondas, da respiração, da oscilação de um pêndulo, do galope de um cavalo.>
2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular: < o ritmo das marés, das fases da Lua, do ciclo menstrual.>
3. Sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo: < o ritmo de um trabalho. >
4. Nas artes, na literatura, no cinema, etc., a disposição ou o desenvolvimento harmonioso, no espaço e/ou no tempo, de elementos expressivos e estéticos, com alternância de valores de diferente intensidade: < o ritmo de uma escultura, de uma peça de teatro. >
5. **Art. Poét**. Num verso ou num poema, a distribuição de sons de modo que estes se repitam a intervalos regulares, ou a espaços sensíveis quanto à duração e à acentuação.
6. **Mús**. Agrupamento de valores de tempo combinados de maneira que marquem com regularidade uma sucessão de sons

> fortes e fracos, de maior ou menor duração, conferindo a cada trecho características especiais.
> 7. **Mús**. A marcação de tempo própria de cada forma musical: < ritmo de marcha, de valsa, de samba. >
> 8. **Mús**. O conjunto de instrumentos de percussão e outros similares que marcam o ritmo (6) na música popular; bateria.
> 9. **Bras**. O conjunto de ritmistas.

Enquanto o Dicionário Houaiss realça as definições musicais para o ritmo, o dicionário Aurélio parece considerá-lo de maneira mais ampla, de modo que as definições propriamente musicais correspondam apenas às últimas de todas as descritas. Se o primeiro dicionário considera em primeiro lugar uma acepção, mecânica, esquemática, ao propô-lo como unidade de medida, o segundo o considera primeiramente como um "movimento ou ruído" encontrado na natureza, de forma um tanto mais biológica. Insistimos nessas diferenças porque elas serão fundamentais para compreender a passagem da palavra ritmo ao conceito de ritmo nos estudos semióticos.

Mesmo a etimologia da palavra ritmo traz problemas. O linguista francês Émile Benveniste (BENVENISTE, 1995) faz um estudo sobre a noção de ritmo na sua expressão linguística e mostra os caminhos que a palavra foi tomando pelo tempo. Usualmente é tido como certo que ritmo vem do grego e significaria fluir, uma alusão ao fluir das ondas que traria a ideia de um ritmo – definição que entra em consonância com as primeiras acepções do Dicionário Aurélio, por exemplo. Entretanto, o próprio autor considera que a explicação não é satisfatória e empreende uma investigação mais aprofundada.[1] Benveniste mostra, por meio dos termos gregos, que fluir naquela língua não é utilizado para

[1] "Entretanto, a ligação semântica que se estabelece entre "ritmo" e "fluir" por meio do "movimento regular das ondas" se revela como impossível ao primeiro exame. (BENVENISTE, 1995, p.362)

o mar e nem para o movimento das ondas, mas que, ao contrário, um rio ou riacho “fluem”, embora esta fonte não possua um ritmo.

A palavra tem seus primeiros registros na filosofia jônia e até meados do século V é definida como “forma” no sentido de “forma distintiva, figura proporcionada, disposição” (BENVENISTE, 1995, p. 366); por exemplo, para Aristóteles “forma” das letras do alfabeto, e para Demócrito “forma” dos átomos e das instituições. Entretanto, Platão confere um novo significado ao termo quando o emprega para o movimento da dança e do canto, espécie de forma do movimento resultante do que é rápido ou lento. É daí que se pôde conceber o ritmo e enfim voltar ao seu sentido por metáfora, da água que corre. Benveniste termina seu estudo observando :

> Foi necessária uma longa reflexão sobre a estrutura das coisas, depois uma teoria da medida aplicada às figuras da dança e às inflexões do canto, para reconhecer e denominar o princípio do movimento cadenciado. Nada foi menos « natural » que essa elaboração lenta, pelo esforço dos pensadores, de uma noção que nos parece tão necessariamente inerente às formas articuladas do movimento que nos custa crer que não se tenha tomado consciência dela desde a origem. (BENVENISTE, 1995, p. 370)

A pluralidade da significação de ritmo também está presente enquanto conceptualização nos estudos de Semiótica, o que significa que os diferentes teóricos tornam a noção de ritmo operacionalizável dentro de suas teorias e análises, trabalhando-o de forma variada.

No decorrer desta tese, mostraremos que o ritmo conceitualizado pelos diversos autores do mesmo campo de estudo pertence a vertentes diferentes de pensamento. Assim se constitui a primeira parte de nosso trabalho: no primeiro

capítulo explicaremos as diferentes vertentes do ritmo em semiótica, sendo elas a vertente gestáltica, esquemática e tensiva.

O segundo capítulo apresenta a problemática dos textos de narratividade não central e uma concepção de ritmo que possa dar conta das análises desse tipo de texto. Tendo estudado a teoria de Algirdas J. Greimas e sua imensa contribuição para o estudo de narrativas, nos deparamos com textos pouco ou quase nada narrativos e nos perguntamos como analisá-los, de que maneira a teoria semiótica poderia dar conta desses objetos. O desdobramento tensivo da semiótica nos pareceu um caminho favorável e o conceito de ritmo, trabalhado principalmente por Claude Zilberberg, fortaleceu a hipótese de uma possível leitura rítmica de textos pouco narrativos.

A segunda parte de nossa tese possui um caráter analítico. A partir de nossa proposta rítmica, partimos para a análise de textos em que a narratividade não é central. Desse modo, no capítulo terceiro, temos a análise do romance *Catatau,* do escritor brasileiro Paulo Leminski, e no quarto capítulo, sua adaptação fílmica, *Ex-Isto*, dirigida por Cao Guimarães.

Nossa proposta consiste em, de um lado, fornecer ao leitor interessado nos estudos semióticos sobre o ritmo uma reflexão teórica para que possa utilizar este trabalho como ponto de partida para outras investigações sobre o tema ao mesmo tempo em que, com nossas análises, possa ser desenvolvida uma leitura rítmica de textos.

1. O RITMO EM SEMIÓTICA

1.1. ABORDAGENS DO RITMO

A reflexão sobre o ritmo e sua diversidade, evidentemente, não é nova. Muitos são os autores que dedicaram obras de fôlego a tentar organizar os estudos rítmicos. Dentre eles destacamos o modelo de Pierre Sauvanet e Giulia Ceriani[2].

Sauvanet (SAUVANET, 2000) propõe uma abordagem filosófica do ritmo e apresenta uma divisão inicial como mostra a figura abaixo.

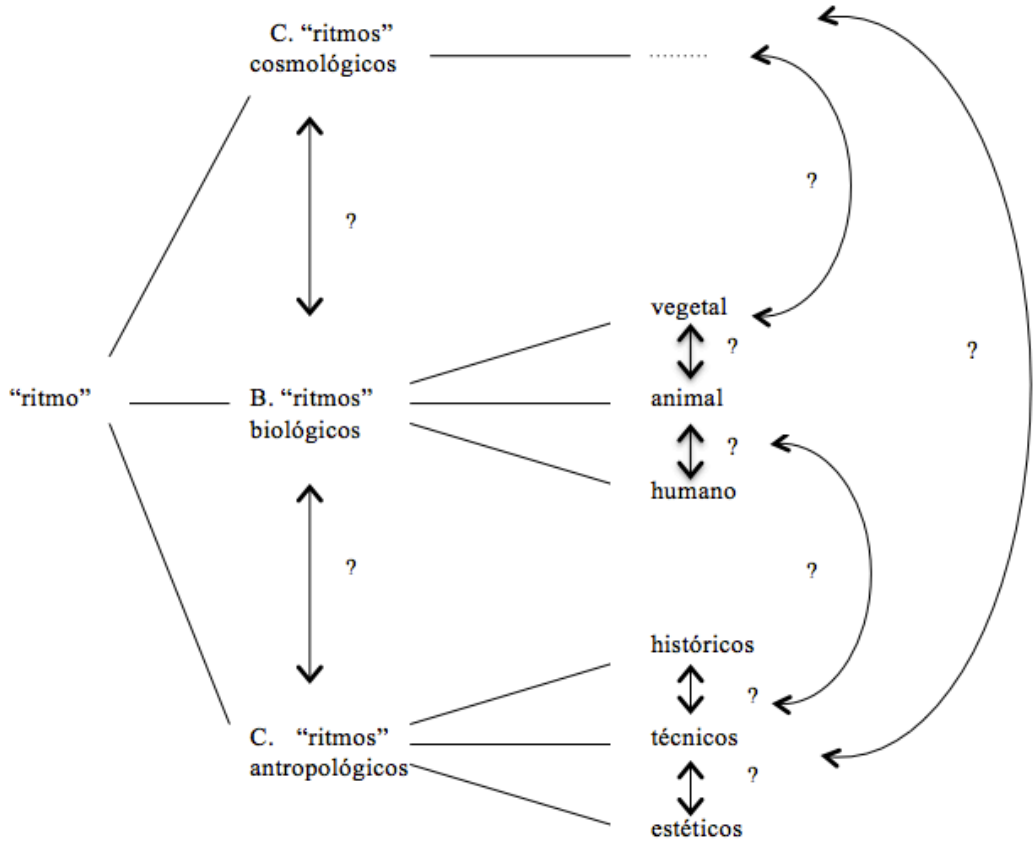


Figura 1 - Primeira tentativa de tipologia de Sauvanet

[2] Neste momento estamos interessados apenas em mostrar concepções generalizantes do ritmo. O pensamento dos dois autores será melhor desenvolvido no decorrer do capítulo, Sauvanet colocado no ritmo como esquema e Ceriani no ritmo como gestalt.

Os pontos de interrogação e flechas demonstram a complexidade envolvida em todo tipo de categorização. A divisão em ritmos cosmológicos, biológicos e antropológicos possui uma amplitude tal que, ao mesmo tempo que dá conta de organizar "eixos" do ritmo, coloca dúvidas quanto à maneira com que esses eixos se interligam. Afinal, os ritmos biológicos fazem parte dos cosmológicos da mesma forma como os antropológicos também estão incluídos nos biológicos.

Ao longo de sua reflexão, o autor reelabora sua organização esquemática do ritmo com a seguinte proposta:

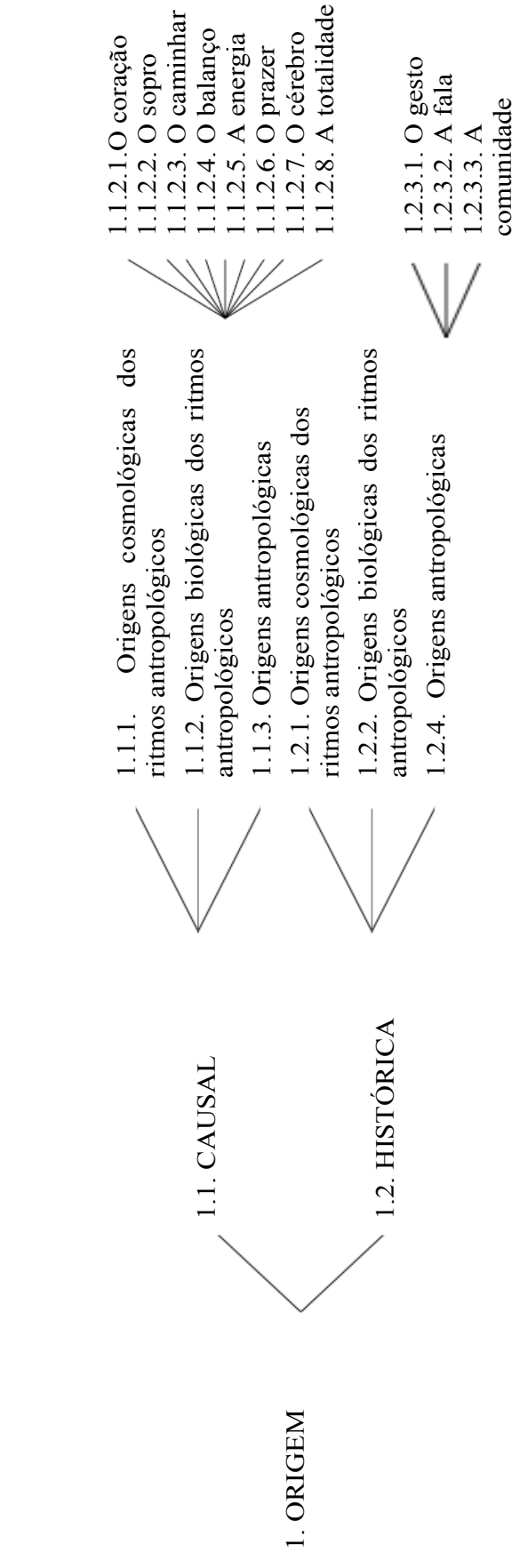


Figura 2 - Segunda tentativa de tipologia de Sauvanet

Essa segunda tipologia tenta dar conta da integração do caráter biológico, antropológico e cosmológico do ritmo, considerando que cada categoria rítmica não existe por si só, mas está imbricada nas outras promovendo uma série de combinatórias, como exemplo, ritmos cosmológicos nos biológicos, antropológicos nos cosmológicos, etc. O fenômeno rítmico só pode ser considerado na interface entre os eixos.

Giulia Ceriani (CERIANI, 2000) propõe a reflexão do ritmo dividindo-os em *ritmos profundos* e *ritmos de superfície*, sendo que aos primeiros correspondem os ritmos de natureza físico-química, biológica e psicológica e aos segundos os ritmos discursivos, ou seja, a música, o teatro, a poesia, etc.

Ambos os autores citam ainda – mas discordam e afirmam não prosseguir com tal conceito - o *panritmismo*, trabalhado principalmente por um autor considerado de referência nos estudos rítmicos, Henri Meschonnic (MESCHONNIC, 2009), para quem "tudo é ritmo" e o "ritmo está em tudo", se levada em conta a anterioridade do ritmo em relação à linguagem, por exemplo. A discussão proposta pelo autor não deixa de ser interessante para o semioticista interessado em epistemologia, embora suas proposições sejam, no mínimo, polêmicas.[3]

De nossa parte, estabelecemos também um modo de organizar o pensamento rítmico, porém baseamo-nos nos autores semioticistas que o trabalharam. Assim, Meschonnic também fica de fora do corpo de nossa discussão, uma vez que seu capítulo "Contra a Semiótica" (MESCHONNIC, 2009,

[3] *C.f.* Capítulo III "L'enjeu de la théorie du rythme", em *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. (MESCHONNIC, 2009)

p. 74), parece tê-lo excluído do campo de estudos pelos próprios semioticistas do ritmo, já que, para ele:

> O ritmo rejeita a semiótica. Ele a rejeita por si, primeiramente. Ele pode também sinalizar uma crítica que a própria semiótica não parece pronta para conceber, por, ao contrário disso, estar na ilusão de empreender uma "febre do ouro". (MESCHONNIC, 2009, p. 78)[4]

O autor critica a semiótica principalmente por seu caráter estruturalista[5] e *seu* ritmo rejeita a semiótica porque é um ritmo que não precisa da linguagem para existir, algo epistemologicamente não comportado pela teoria semiótica.

O ritmo em Semiótica é um conceito que, além de estar presente na obra de diversos autores, constitui-se como verbete nos dois tomos do *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS e COURTÉS, 2011) (GREIMAS e COURTÉS, 1986) (o primeiro assinado por Greimas e Courtés e o segundo por Marco Jacquemet) e no *Dicionário de Semiótica Geral*, (HÉBERT, 2015) de Louis Hébert. Teremos a ocasião de discutir em pormenores cada um desses verbetes no decorrer deste capítulo, mas adiantamos que as três definições, uma vez que compostas por autores diferentes em décadas diferentes, baseiam-se em linhas de pensamento diversas e, por isso, possuem trabalhos diversos delas decorrentes.

Ponto de partida frequente do semioticista, vejamos o que Greimas e Courtés dizem do ritmo no primeiro volume do *Dicionário*, publicado originalmente em 1979, obra fundamental para a constituição dos alicerces da teoria semiótica:

---

[4] Tradução livre de: "Le rythme rejette la sémiotique. Il la rejette pour lui, d'abord. Il peut aussi donner le signal d'une critique que la sémiotique elle-même ne semble pas prête à concevoir, étant au contraire dans l'illusion d'entreprendre une 'ruée vers l'or'."

[5] Veremos mais adiante que autores da semiótica como Claude Zilberberg, por exemplo, tem na estrutura seu apego fundamental para a própria noção de ritmo.

> Ritmo pode ser definido como uma espera (C. Zilberberg, na esteira de P. Valéry), ou seja, como a temporalização, conseguida mediante a aspectualidade incoativa, da modalidade do querer-ser, aplicada no intervalo recorrente entre agrupamentos de elementos assimétricos, que reproduzem a mesma formação. Contrariando a acepção corrente dessa palavra, a qual vê nela um arranjo particular do plano da expressão, optamos por uma definição de ritmo que o considera como uma forma significante, e, por conseguinte, da mesma natureza que os outros fenômenos de prosódia. Tal concepção libera o ritmo dos laços com o significante sonoro (o que permite falar de ritmo em semiótica visual, por exemplo) e mesmo com o significante tout court (o que oferece a possibilidade de reconhecer um ritmo no nível do conteúdo, por exemplo). (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 423)

Podemos dizer que não é um verbete muito esclarecedor, mas encontramos o ritmo como espera segundo definição de Zilberberg a partir de Valéry e um conceito alargado de ritmo, não apenas no plano de expressão e na poesia, como é tradicionalmente visto, mas também como possível no plano do conteúdo. Desta definição, tiramos a espera de Zilberberg e Valéry, as relações prosódicas e a temporalização, que serão elementos fundamentais do pensamento de Zilberberg em diacronia. Por outro lado, dentro do que já vimos, o ritmo se insere aqui como um ritmo predominantemente discursivo, apontando para um alcance do conceito que ultrapassa o plano da expressão e pode ser visto também no plano do conteúdo.[6]

Proporemos três diferentes vertentes do ritmo na teoria. No estudo realizado com semioticistas que se dedicaram ao estudo rítmico, notamos que o ponto de partida de suas definições apresenta diferenças. Desse modo, temos o ritmo como Gestalt, proposto por Giulia Ceriani e Marco Jacquemet na esteira dos estudos da Psicologia da Forma; o ritmo como esquema, incluindo autores

[6] A concepção do ritmo para Zilberberg faz parte do item 1.4., na vertente: O ritmo como tensividade. Nossa escolha por apresentar o verbete neste momento deve-se a uma primeira aproximação do leitor com uma conceitualização rítmica dentro da Semiótica.

como Louis Hébert e François Rastier e, finalmente, o ritmo como tensividade, trabalhado principalmente por Claude Zilberberg mas também considerado por Jacques Fontanille e Jacques Geninasca.

A partir desses autores principais, citamos alguns trabalhos decorrentes também no âmbito da semiótica, o que nos mostra que o conceito tem uma importância fundamental para os estudos da área.

1.2. O RITMO COMO GESTALT

1.2.1. A Psicologia da Gestalt de Köhler

A teoria da Gestalt[7] se posiciona epistemologicamente em oposição ao behaviorismo e às teorias mecanicistas e inatistas da psicologia. Köhler (KÖHLER, 2000) é bastante enfático ao sustentar sua posição, na criação de uma "nova ciência", de que, se de um lado os inatistas consideravam tudo como uma herança, os behavioristas e aqueles de inspiração mecanicista estavam apoiados em uma visão de organização do mundo que satisfazia apenas seus desejos humanos de calma e segurança, apostando na cognição. Desse modo, o mundo não poderia ser algo desordenado ou caótico, mas teria, em si, uma ordem natural.

Sua proposta é, então, a criação de uma nova ciência que encontrasse um tipo de função que fosse ordenada mas que ao mesmo tempo não sofresse completamente as coerções das combinações herdadas ou adquiridas, o que significa observar as constâncias de forma, velocidade, localização, etc. para dar conta da experiência sensorial. (KÖHLER, 2000, p. 123)

[7] Tomamos aqui como principal referência Wolfgang Köhler (KÖHLER, 2000) para a teoria da Gestalt.

É nesse contexto que surge o princípio do isomorfismo psicofisiológico[8], que estabelece uma correspondência entre o nível psicológico, o nível fisiológico e o nível físico (ou orgânico) para explicar a percepção da forma. Köhler apresenta um exemplo espacial para explicar tal princípio:

> Por exemplo, tenho agora diante de mim três pontos brancos sobre uma superfície preta: um está no meio desta superfície e os outros dois estão colocados simetricamente de cada um dos lados do primeiro ponto. Trata-se também de uma ordem, mas em vez de ser essencialmente de tipo lógico, esta ordem é concreta e pertence aos fatos próprios da experiência. Supomos também que essa ordem depende de elementos fisiológicos do cérebro. Nosso princípio remete à relação entre a ordem concretamente experimentada e os processos fisiológicos que a pressupõem.[9] (KÖHLER, 2000, p. 67-68)

Assim, a experiência que uma pessoa tem de algo revela dados que estão não apenas no mundo físico como também passam por uma estrutura fisiológica – o cérebro. É então que, para a psicologia da forma, a sensação de algo é o resultado psíquico de uma experiência que se passou em nível fisiológico a partir de dados "reais", orgânicos. É a partir desse pensamento que semioticistas como Marco Jacquemet e Giulia Ceriani estabelecerão seus conceitos de ritmo, tentando integrar uma dimensão discursiva ao psicofisiológico.

[8] Esta noção já tinha sido trabalhada por outros autores da Gestalt como Hering e Müller, porém foi reformulada por Köhler, que atribui a ela um sentido mais estrutural.

[9] Tradução livre de: "Par exemple, j'ai actuellement devant moi trois points blancs sur une surface noire : l'un se trouve au milieu de cette surface et les deux autres se trouvent placés symétriquement de chacun des côtés du premier point. C'est aussi un ordre, mais au lieu d'être essentiellement de type logique, cet ordre est un ordre concret et appartient aux faits mêmes de l'expérience. Cet ordre aussi, nous supposons qu'il dépend d'événements physiologiques dans le cerveau. Notre principe renvoie à la relation entre l'ordre concrètement expérimenté et les processus physiologiques qui le sous-tendent."

1.2.2. Marco Jacquemet e o Dicionário de Semiótica II

O verbete ritmo no *Dicionário II de Semiótica* (GREIMAS e COURTÉS, 1986) é assinado por Marco Jacquemet. O autor, atualmente professor da Universidade de San Francisco, nos Estados Unidos da América, não registra muitos trabalhos sobre o ritmo em sua bibliografia. Como bem se sabe, diferentemente do primeiro tomo do dicionário, o segundo possui cada verbete assinado por um dos 40 colaboradores e "sancionado" por Greimas e Courtés seguindo os seguintes códigos: **N** para nova entrada; **C** para complemento; **D** para debate; **P** para proposição. Segundo as "sanções" adotadas no segundo volume do dicionário, esse verbete recebe um C e P, o que significa complemento e proposição, respectivamente. Diz o verbete:

> Contrariamente à acepção corrente desta palavra, que considera um arranjo particular do plano da expressão, optamos por uma definição do ritmo que o considera como uma forma significante, e então da mesma natureza que os outros fenômenos da prosódia. O ritmo pode então ser definido como uma forma pregnante, ou seja, uma forma sensível que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação (como /querer-ser/), o que permite aplicar uma topologização dinâmica sobre o intervalo recorrente entre elementos assimétricos reproduzindo a mesma formação. Somos então obrigados a injetar uma substância à sua dimensão formal, em que [o ritmo] pode ser definido como binário ("introdução do descontínuo no contínuo", Bachelard, ou "no ritmo, o sucessivo tem algumas propriedades do simultâneo", Valéry) e periódico (ligando a escansão binária em uma extensão espacial): uma concepção do ritmo como objeto semioticamente construído (em que o reconhecimento da sucessão espaço-temporal se impõe a partir de uma forma estável) se vê então desdobrada pela realidade psicológica do ritmo, que será sua componente substancial, "não-semiótica".
> Devemos então conceber essa relação entre uma forma e uma substância do conteúdo em que esta substância (já organizada por meio da percepção das formas gestálticas) nos permite o

reconhecimento das formas pregnantes de nossa percepção. Devemos, desse modo, reconhecer nos movimentos regulares do corpo (sístole/ diástole do coração, inspiração/expiração, tensão/relaxamento das cordas vocais) um papel de extrema importância na construção da percepção rítmica. A problemática encontra-se ainda aberta entre semiótica e conhecimento biológico: a pesquisa futura deveria tentar encontrar a presença de uma Gestalt rítmica para o reconhecimento de uma forma pregnante "ritmo" que comporta já um conteúdo preciso imediatamente percebido por meio de

> universais semânticos do conhecimento, universais do espírito humano. (GREIMAS e COURTÉS, 1986, p. 190-1)[10]

[10] Tradução livre de: "Contrairement à l'acception courante de ce mot, qui y voit un arrangement particulier du plan de l'expression, nous optons pour une définition du rythme qui le considère comme une forme signifiante, et donc de même nature que les autres phénomènes de prosodie. Le rythme peut alors être défini comme une forme prégnante, c'est-à-dire une forme sensible organisant le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation (comme /vouloir-être/), ce qui permet d'appliquer une topologisation dynamique sur l'intervalle récurrent entre éléments asymétriques reproduisant la même formation. À sa dimension formelle, où il peut être défini comme binaire ("introduction du discontinu dans le continu", Bachelard, ou "dans le rythme le successif a quelques propriétés du simultané", Valéry) et périodique (liant la scansion binaire dans une extension spatiale), nous sommes ainsi obligés d'injecter une substance : une conception du rythme comme objet sémiotiquement construit (où la reconnaissance de la succession spatio-temporelle s'imposerait à partir d'une forme stable) se voit donc dédoublée par la réalité psychologique du rythme, qui sera sa composante substantielle, "non-sémiotique". On doit donc concevoir ce rapport entre une forme et une substance du contenu, où cette substance (déjà organisée à travers la perception des formes gestaltiques) nous permet la reconnaissance des formes prégnantes de notre perception. On doit, de la sorte, reconnaître aux mouvements réguliers du corps (systole/ dyastole du coeur, inspiration/ expiration, tension/ détension des cordes vocales) un rôle d'extrême importance dans la construction de la perception rythmique. Il y a ici toute la problématique encore ouverte, entre sémiotique et connaissance biologique : la recherche future devrait essayer de retrouver la présence d'une Gestalt rythmique pour la reconnaissance d'une forme prégnante "rythme" comportant déjà un contenu précis immédiatement saisi à travers des universaux sémantiques de la connaissance, universaux de l'esprit humain."

É interessante notar que estamos em presença de um verbete em que, muito mais do que definir o conceito – algo esperado de um dicionário – aponta para qual direção devem seguir as pesquisas futuras em relação ao ritmo. O verbete inicia com uma citação literal de parte daquele do primeiro volume do *Dicionário*: "Contrariando a acepção corrente dessa palavra, a qual vê nela um arranjo particular do plano da expressão, optamos por uma definição de ritmo que o considera como uma forma significante, e, por conseguinte, da mesma natureza que os outros fenômenos de prosódia."

Entretanto, nessa obra, o ritmo tem uma componente não-semiótica, considerada uma componente da psicologia gestáltica, que, como vimos, instaura uma relação isomórfica entre os fatos "reais", naturais, e a fisiologia humana. O ritmo não deve simplesmente ser procurado no texto, imanente ao discurso ou à prosódia, ele possui uma anterioridade e é preciso levá-la em conta no estudo do ritmo semiótico.

Se Jacquemet aponta, nesse verbete, uma tendência para o estudo do ritmo, veremos, no próximo item, que a semioticista Giulia Ceriani de certa forma o realiza dentro de uma linha semelhante de pensamento.

1.2.3. O Dispositivo Rítmico de Giulia Ceriani

O livro *Du dispositif rythmique: arguments pour une sémio-physique*, de Giulia Ceriani (CERIANI, 2000), é uma importante contribuição para estudiosos do ritmo em Semiótica. Fruto de sua tese de doutorado, defendida em 1996 sob a orientação de Jean Petitot, a autora propõe um dispositivo, como indica o título, um esquema rítmico que faça uma mediação entre o mundo natural e o mundo discursivo, realizando um levantamento do ritmo desde seus aspectos físicos, biológicos, psicológicos e linguísticos.

É então que a autora faz uma distinção entre ritmos de superfície e ritmos de profundidade. Aos primeiros correspondem os ritmos propriamente discursivos, que incluem a música, o teatro e a poesia, e aos segundos, aqueles de natureza físico-química, biológica e psicológica. (CERIANI, 2000, p. 29-30)

Embora o objetivo principal seja a apresentação de seu dispositivo rítmico, baseado na ideia do ritmo como Gestalt, a autora traça panoramas de diferentes matrizes de pensamento. Sua obra se concentra em um estudo breve dos chamados "ritmos naturais", levando em conta aspectos dinâmicos e cognitivos desde a natureza físico-química dos ritmos. Para tanto, a autora trabalha com a ideia da termodinâmica do equilíbrio, que propõe a existência de uma tendência a um equilíbrio de todo sistema que sofre transformações.[11] São também tratados os ritmos biológicos, tais como o batimento do coração e as

[11] "Du point de vue thermodynamique, l'équilibre n'est plus un état en soi, mais un *attracteur*, c'est-à-dire l'état vers lequel tendent toutes les transformations, la *structure préférentielle*. Lorsqu'un système se retrouve dans le champ d'action d'un attracteur, son évolution tend vers l'état final prescrit par l'attracteur même." (CERIANI, 2000, p.39)

alternâncias do dia e da noite e das estações do ano, que influenciam o aspecto biológico do corpo humano, e, por conseguinte, a cognição humana.

Em um segundo momento, coloca o estudo dos ritmos discursivos, em que há uma apresentação de algumas teorias sobre o ritmo enquanto métrica e música na poesia e a aproximação semiótica do ritmo, levando em conta o conceito de "tática", de François Rastier[12] e algumas notas sobre Claude Zilberberg. O capítulo finaliza com a tentativa de inserir o ritmo no percurso gerativo de sentido de Greimas.

Embora seus primeiros capítulos façam um interessante resumo do ritmo conforme abordado por diversos domínios tais como música, cinema, teatro e ciências, a autora não apresenta constantemente aquilo que cada um dos autores mencionados considera como ritmo, o que por vezes causa certa confusão. Enquanto podemos supor que, para alguns, ritmo é apenas repetição, outros o consideram como métrica ou periodicidade.

Segundo Ceriani, é impossível tratar o ritmo exclusivamente de um ponto de vista semiótico, porque aquilo que chama de ritmos de profundidade regem os ritmos de superfície, ou seja, o ritmo encontrado em um discurso baseia-se em um ritmo mais profundo, encontrado na natureza, por exemplo. (CERIANI, 2000, p. 117)

Para a autora, o ritmo é assimilável a uma Gestalt, que por definição é situada nas fronteiras entre biologia, psicologia e semiótica. Seu pensamento avança por meio das noções de equilíbrio e autorregulação que se iniciam na teoria da Gestalt e evoluem em Piaget. Submetido a certas tensões, o sujeito

[12] O conceito de tática, de Rastier, está diretamente ligado ao trabalho das isotopias e será explorado no item 1.3.3.

procura sempre um equilíbrio, e este equilíbrio baseia-se em um ritmo, considerado como um procedimento de controle. (CERIANI, 2000, p. 127) Assim o ritmo é regularidade e repetição.

Para ela nem tudo é ritmo, mas toda representação e atividade humana pode conter um ritmo. Tal hipótese nos interessa na medida em que parece validar nossa análise rítmica de textos pouco narrativos. Entretanto, seu interesse não está diretamente ligado à análise de textos mas a saber como produzir uma mediação entre os ritmos biológicos ou profundos e os ritmos discursivos. Para tanto, utiliza conceitos da semântica cognitiva e considera uma atividade do corpo anterior à linguagem. (CERIANI, 2000, p. 135)

Tal como veremos mais adiante com os trabalhos de Zilberberg, a autora afirma que os parâmetros de caracterização da estrutura conceptual do ritmo devem ser emprestados da música, como batimento, consonância, dissonância, andamento, tensão, relaxamento e ornamento. (CERIANI, 2000, p. 139) Nesse ponto, difícil não pensar na semiótica tensiva de Claude Zilberberg que, já em 1996, comentava a musicalização da semiótica em artigo sobre o ritmo. (ZILBERBERG, 1996b)[13]. Entretanto, uma vez que seu objetivo é uma integração do ritmo mental com o ritmo textual, considera os critérios musicais como subcritérios, dando ênfase à proximidade, similaridade e iteração. (CERIANI, 2000, p. 139)

A autora cria uma estrutura conceitual que possui determinadas regras e que é colocada como o grande objetivo de seu trabalho, com a finalidade de realizar uma integração entre os ritmos físicos e a percepção. São elas:

[13] Voltaremos a esse assunto no item 1.4.

1) O ritmo pode ser considerado uma estrutura conceitual, estabelecendo uma correspondência entre o universo referencial ao qual pertence e o mundo projetado.
2) Ele induz uma atividade de categorização: comportando-se como um esquema/Gestalt de referência/forma-tipo ou morfologia arquetípica ancorada em nosso substrato psicofísico, ele intervém no contínuo da experiência perceptiva projetando nela configurações isomorfas.
3) Proximidade e similaridade são os princípios preferenciais deste agrupamento, fundados em um conceito de representação mental posicional que permite extrair o ritmo dos fenômenos puramente temporais.
4) O ritmo desenvolve uma atividade de "scanning" suscetível de agir em duas direções: do exterior ao interior, sobredeterminando assim a estruturação conceitual do sujeito, ou então do interior ao exterior, uma vez que um ritmo intencional representa uma grade de ordenamento do mundo.
5) O ritmo corresponde, em todo caso, a um ciclo marcado: enquanto oscilador interno ao cérebro, participa da dinâmica da atividade cerebral que tende ao movimento e às percepções em movimento, de maneira cíclica; as oscilações internas encontram correspondências com as oscilações externas (ritmos naturais ou discursivos): entre os dois, o filtro proprioceptivo dos ritmos corporais que participa dos dois sistemas oscilatórios, define a pregnância da Gestalt rítmica.
6) O padrão rítmico elementar é composto por uma sintaxe mínima que compreende, ao menos, dois elementos, um Ago e outro Antagonista: uma dinâmica actancial é então formulada, a qual pode receber as mais diversas coberturas figurativas tanto quanto desenvolvimentos/complexificações muito variadas.
7) Quando os elementos Ago-Antagonistas se equilibram, conjugando valores opostos, uma figura de adequação (= uma Gestalt) intervém, e produz um apaziguamento da tensão no sujeito.
8) Essa figura de adequação é acompanhada de um consenso da parte do sujeito que percebe, o qual pode se exprimir tão bem por meio de uma satisfação emotiva quanto por um movimento mimético, ou até por uma avaliação positiva que pode

> corresponder a um julgamento de sucesso estético. (CERIANI, 2000, p. 158-159)[14]

[14] Tradução livre de: 1) Le rythme peut être considéré comme une structure conceptuelle, mettant en correspondance l'univers référentiel dont il relève et le monde projeté. 2) Il induit une activité de catégorisation : se comportant comme un schème/Gestalt de référence/forme-type ou morphologie archétype ancrée dans notre substrat psycho-physique, il intervient sur le continuum de l'expérience perceptive en y projetant des configurations isomorphes. 3) Proximité et similarité sont les principes préférentiels de ce groupement, fondés sur un concept de représentation mentale positionnel qui permet d'extraire le rythme des phénomènes purement temporels. 4) Le rythme développe une activité de « scanning » susceptible d'agir dans deux directions : de l'extérieur à l'intérieur, surdéterminant ainsi la structuration conceptuelle du sujet, ou bien de l'intérieur vers l'extérieur, lorsqu'un rythme intentionnel représente une grille d'ordonnancement du monde. 5) Le rythme correspond, en tout cas, à un cycle marqué : en tant qu'oscillateur interne au cerveau, il participe de la dynamique de l'activité cérébrale qui tend au mouvement et aux perceptions en mouvements, de façon cyclique ; les oscillations internes retrouvent des correspondances avec les oscillations externes (rythmes naturels ou discursifs) : entre les deux, le filtre proprioceptif des rythmes corporels qui participe des deux systèmes oscillatoires, décide de la prégnance de la Gestalt rythmique. 6) Le pattern rythmique élémentaire est composé d'une syntaxe minimale comprenant, au moins, deux éléments, l'un Ago et l'autre Antagoniste : une dynamique actantielle est ainsi formulée, qui peut connaître les plus diverses couvertures figuratives ainsi que des développements/des complexifications très variées) (*sic*). 7) Quand les éléments Ago-Antagonistes s'équilibrent, conjoignant leur valeurs opposées, une figure d'adéquation (= une Gestalt) intervient, et produit un apaisement de la tension chez le sujet) (*sic*). 8) Cette figure d'adéquation s'accompagne d'un consensus de la part du sujet percevant, lequel peut s'exprimer aussi bien par une

É a partir de tais regras que é produzido o esquema de organização do ritmo como estrutura conceitual apresentado abaixo: (CERIANI, 2000, p. 159)

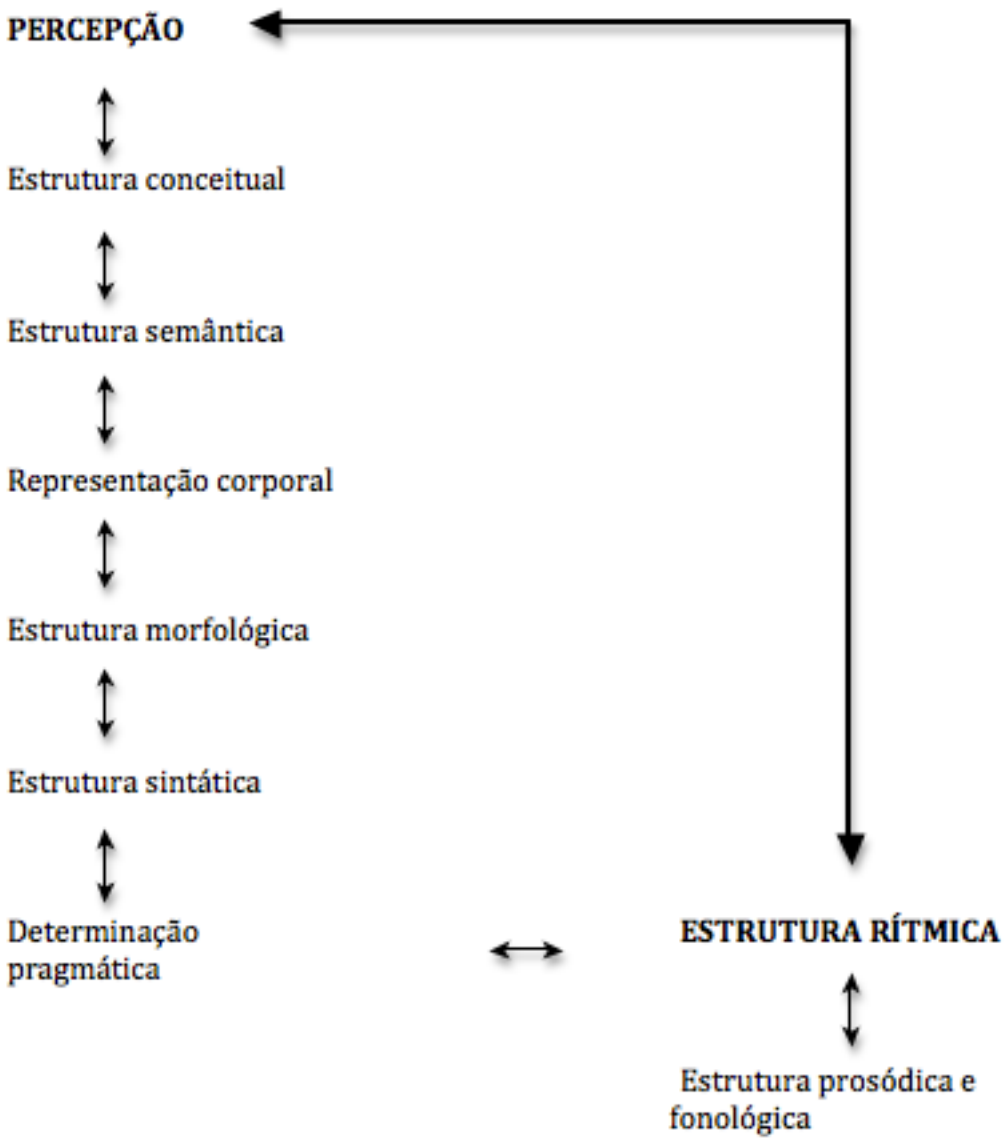


Figura 3 - Estrutura conceitual do ritmo

satisfaction émotive que par un mouvement mimétique, voire par une évaluation positive pouvant correspondre à un jugement de réussite esthétique.

Esse esquema revela a maneira de tentar integrar a vida orgânica e a vida mental – objetivo da Gestalt – colocando o ritmo como um dispositivo de percepção introdutor de uma "ordem" ao mesmo tempo que como uma configuração conceitual. (CERIANI, 2000, p. 188)

Podemos notar que após levantamento de diversas teorias, com diversas concepções diferentes, a autora se baseia principalmente na autorregulação de Jean Piaget e na semiótica de Jean Petitot, sem deixar de lado as considerações da teoria da Gestalt. De certo modo, seria correto dizer que ela vai em direção ao caminho apontado pelo *Dicionário De Semiótica II*, considerando o ritmo como uma Gestalt.

1.3. O RITMO COMO ESQUEMA

Chamamos o ritmo de esquema conforme a acepção que o *Dicionário de Semiótica* propõe: "utiliza-se o termo **esquema** para designar a representação de um objeto semiótico reduzido às suas propriedades essenciais." (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 179) Assim, para os autores que se encaixam nesta vertente, o ritmo é tratado principalmente como um esquema, decomposto em unidades e categorias que possam dar conta de suas propriedades.

Embora os autores que colocamos nesse item não se filiem a um pensador comum como base do desenvolvimento de seus conceitos, há um trânsito de citações entre si e uma tentativa de consideração mais esquemática do ritmo.

1.3.1. Pierre Sauvanet

Pierre Sauvanet é filósofo e não propriamente semioticista, além de que, como vimos no início do capítulo, sua tentativa de tipologia do ritmo pareça entrar muito mais em uma vertente gestáltica do que esquemática. Entretanto, a presença de seu pensamento se insere nesta vertente porque sua definição operacional de ritmo é bastante esquemática e é ela que vai influenciar os semioticistas dessa matriz de pensamento a realizar suas análises.

O ponto de partida de Sauvanet é o estudo filosófico do fenômeno rítmico. Para isso, parte do ritmo musical e examina a "origem do ritmo", em geral procurada no batimento do coração, no balanço de um bebê, na respiração, etc. Entretanto, o autor afirma que a música é desejada, é voluntariosa, não pode simplesmente ser creditada ao biológico ou fisiológico. (SAUVANET, 2000, p. 26)

Após uma longa incursão filosófica sobre o ritmo em suas vertentes antropológicas e biológicas, o autor termina por definir o ritmo de maneira, se assim podemos dizer, esquemática: ritmo é "todo fenômeno percebido, de forma passiva ou ativa, ao qual um sujeito pode atribuir pelo menos dois dos critérios seguintes: estrutura, periodicidade, movimento."[15] (SAUVANET, 2000, p. 195)

Tal concepção inclui: 1) o traço psicológico e musicológico quanto à questão estrutural, o ritmo como uma estrutura de percepção; 2) o traço biológico no que diz respeito à periodicidade, uma vez que se dedica aos fenômenos cíclicos da vida; 3) o traço filosófico que se refere ao movimento, quando "o ritmo escapa à sua própria regularidade." (SAUVANET, 2000, p. 195)

[15] Tradução livre de: "Tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement."

Pode-se dizer que, enquanto proposta, trata-se de uma tentativa de integrar diversos campos do conhecimento[16], cada um com sua noção de ritmo, de uma maneira esquemática. O próprio autor considera sua definição como filosófica, conceitual, positiva e rigorosa. (SAUVANET, 2000, p. 197) A partir dela, Sauvanet acredita poder realizar uma "combinatória de critérios" que dê conta de qualquer fenômeno rítmico. São elas indicadas como: EP, estrutura-periodicidade; ME, movimento-estrutura; PM, periodicidade-movimento; EPM, estrutura-periodicidade-movimento.[17] A cada combinatória, sobressai um tipo característico de ritmo.

Assim, o ritmo é descontínuo quando considerado uma estrutura por intervalos e regular, já que possui periodicidade. Por outro lado, o movimento empresta a ele um grau de irregularidade e é ele que instaura certa tensão por extrapolar a estrutura e a periodicidade. Por fim, o ritmo se constitui como continuidade quando as três características são reunidas, ou seja, o conjunto de estrutura-periodicidade e movimento. (SAUVANET, 2000, p. 196)

Ainda que Sauvanet seja predominantemente um filósofo, e que suas componentes do ritmo venham de uma base cosmológica, biológica e antropológica, trata-se, na realidade, de uma definição bastante formal e esquemática que será utilizada por alguns semioticistas que trabalham dentro dessa vertente.

[16] Tal preocupação é praticamente uma constante nos autores estudiosos do ritmo, como já tivemos a ocasião de observar até esse momento e na sequência do trabalho.

[17] SP, MS, PM, SPM no original.

1.3.2. Louis Hébert

Louis Hébert, em "*Petite sémiotique du rythme. Éléments de rythmologie*" (HÉBERT, 2011) e no verbete *Ritmo* do *Dictionnaire de Sémiotique Générale* (HÉBERT, 2015), já no domínio da semiótica, constituirá seu conceito de ritmo de forma parecida a Sauvanet, também dividindo o ritmo em três operações:

> Três operações são necessárias para produzir um ritmo: a segmentação em unidades, a disposição e a seriação destas unidades. "Disposição" designa igualmente o componente relativo à disposição das unidades em uma continuidade temporal e/ou espacial. Assim, uma das definições do ritmo seria como a configuração particular que constitui ao menos duas unidades, de "valor" idêntico (A, A) ou diferente (A, B), em ao menos duas posições que se sucedem no tempo.[18]

A preocupação de Ceriani e de Sauvanet com uma integração do biológico com o psicológico sai completamente de cena nesta definição. Estamos operando apenas com estruturas que de certa forma deixam de lado a percepção do ritmo para se concentrar em um ritmo para a análise discursiva.

A proposição de Hébert se desdobra em diferentes "fatores" e complexificações. Vale a pena entrarmos um pouco mais no pensamento do autor, no que se refere aos fatores que a análise rítmica deve levar em conta:

> 1) O número de posições sucessivas na sequência rítmica. Por exemplo, um quarteto agrupa quatro versos, um alexandrino reúne doze sílabas.

[18] Tradução livre de: Trois opérations sont nécessaires pour produire un rythme : la segmentation en unités, la disposition et la sériation de ces unités. « Disposition » désigne également la composante relative à la disposition des unités dans une étendue temporelle et/ou spatiale. Le rythme peut notamment être défini comme la configuration particulière que constituent au moins deux unités, de « valeur » identique (A, A) ou différente (A, B), dans au moins deux positions se succédant dans le temps.

2) O número de posições simultâneas na sequência rítmica. O número de posições simultâneas define o caráter plano da sequência. Se nenhuma posição simultânea é possível, o ritmo é monoplano; caso contrário ele é pluriplano (ou poliplano). Por exemplo, um verso e uma estrofe são sequências monoplanas relativamente e respectivamente às sílabas e aos versos: uma única sílaba e um único verso ocupam uma posição sucessiva pertinente.
3) O número de unidades por posição sucessiva (incluindo as eventuais unidades superpostas). Por exemplo, um quarteto apresenta um verso por posição; um alexandrino apresenta uma sílaba por posição.
4) O número de unidades suscetíveis de ocupar cada posição. Não se trata aqui do número de unidades por posição sucessiva ou simultânea, mas do número de unidades diferentes a serem escolhidas para ocupar a posição sucessiva ou simultânea. Para representar um padrão rítmico, cada unidade de natureza diferente pode ser representada por uma letra diferente. Por exemplo, A e B representarão as duas rimas de um quarteto de soneto.
5) A organização do padrão. Os grandes padrões organizacionais tendo em vista o tipo de sucessão das unidades são: (1) a sucessão imediata (por exemplo, A, B) e (2) a sucessão mediata (por exemplo, A e B em: A, X, B, em que X = silêncio. Há, entretanto, sucessão imediata entre A e X e X e B). Os grandes padrões organizacionais tendo em vista a sucessão da natureza das unidades são: (1) o reagrupamento (por exemplo, A, A, B, B); (2) o entrelaçamento (por exemplo, A, B, A, B); (3) o encadeamento (por exemplo, A, B, B, A).
6) O tipo de unidades implicadas. Os ritmos não se limitam às semióticas ditas "temporais", como a música, o cinema ou a literatura. O ritmo não é, em particular, próprio da poesia unicamente, menos ainda apenas da poesia versificada. Para que haja ritmo, basta que ao menos duas unidades (seja a mesma repetida) estejam encadeadas em ao menos duas posições sucessivas.
7) As unidades efetivamente implicadas. As unidades efetivamente implicadas são as ocorrências do tipo "unidades em causa", ou seja, por exemplo, um sema, um fonema, explorados na sequência rítmica. Por exemplo, em um quarteto de soneto, as rimas serão em –our (A) e em –aine (B).
8) A duração das unidades. Tempo e ritmo podem ser: (1) isométricos: todas as unidades possuem o mesmo comprimento (de fato ou por "arredondamento" aos valores padrão); (2) alométricos: todas as unidades possuem comprimentos diferentes; ou (3) paramétricos: algumas unidades possuem a mesma extensão e outras não. Tempo e ritmo isométricos são necessariamente monométricos. Tempo e ritmos alo- ou paramétricos são necessariamente polimétricos. Tendo em vista o comprimento dos versos que a constituem, uma estrofe alexandrina é isométrica (logo, monométrica): ela contém unidades que possuem sempre 12 sílabas; uma estrofe que alterna entre versos dodecassílabos (alexandrinos) e versos octossílabos (oito sílabas) será paramétrica (logo, polimétrica).

> É possível distinguir sequências rítmicas entre cadência maior e cadência menor. As primeiras fazem suceder as unidades cada vez mais longas; as segundas, unidades cada vez mais curtas.[19] (HÉBERT, 2011)

Notamos que, embora no item (6), o autor considere que o ritmo está presente em diferentes domínios, todos os seus exemplos para a explicação das

[19] Tradução livre de: 1. Le nombre de positions successives dans la suite rythmique. Par exemple, un quatrain rassemble quatre vers, un alexandrin rassemble douze syllabes. 2. Le nombre de positions simultanées dans la suite rythme (*sic)*. Le nombre de positions simultanées définit la planéité de la suite. Si aucune position simultanée n'est possible, le rythme est monoplan; dans le cas contraire, il est pluriplan (ou polyplan). Par exemple, un vers et une strophe sont des suites monoplanes relativement, respectivement, aux syllabes et aux vers : une seule syllabe et un seul vers occupent une position successive pertinente. 3. Le nombre d'unités par position successive (en incluant les éventuelles unités superposées). Par exemple, un quatrain dispose un vers par position; un alexandrin dispose un e syllabe par position. 4. Le nombre d'unités susceptibles d'occuper chaque position. Il ne s'agit pas ici du nombre d'unités par position successives ou simultanée, mais du nombre d'unités différentes parmi lesquelles choisir pour occuper la position successive ou simultanée. Pour représenter un patron rythmique, chaque unité de nature différente peut être représentée par une lettre différente. Par exemple, A et B représenteront les deux rimes d'un quatrain de sonnet. 5. L'organisation du patron. Les grands patrons organisationnels eu égard au type de succession des unités sont : (1) la succession immédiate (par exemple, A, B) et (2) la succession médiate (par exemple, entre A et B dans: A, X, B, où X = silence; il y a cependant succession immédiate entre A et X et X et B). Les grands patrons organisationnels eu égard à la succession des natures des unités sont : (1) le regroupement (par exemple, A, A, B, B); (2) l'entrelacement (par exemple, A, B, A, B); (3) l'enchâssement (par exemple, A, B, B, A). 6. Le type d'unités impliquées. Les rythmes ne se limitent pas aux sémiotiques dites « temporelles », comme la musique le cinéma ou la littérature. Le rythme n'est donc pas, en particulier, le fait de la poésie uniquement, encore moins de la poésie versifiée seulement. Pour qu'il y ait rythme, il suffit qu'au moins deux unités (fût-ce la même répétée) soient enchaînées dans au moins deux positions successives. 7. Les unités effectivement impliquées. Les unités effectivement impliquées sont les occurrences du type d'unités en cause, soit, par exemple, tel sème, tel phonème, exploités dans la suite rythmique. Par exemple, dans tel quatrain de sonnet, les rimes seront en –our (A) et en –aine (B). 8. La durée des unités. Temps et rythmes peuvent être : (1) isométriques : toutes les unités ont la même étendue (de facto ou par « arrondissement » vers des valeurs standard); (2) allométriques : toutes les unités ont des étendues différentes; ou (3) paramétriques : des unités possèdent la même étendue et d'autres non. Temps et rythmes isométriques sont nécessairement monométriques. Temps et rythmes allo- ou paramétriques sont nécessairement polymétriques. Eu égard à la longueur des vers qui la constituent, une strophe d'alexandrins est isométrique (et donc monométrique) : elle contient des unités qui ont toujours 12 syllabes; une strophe alternant vers dodécasyllabiques (alexandrins) et vers octosyllabiques (huit syllabes) sera paramétrique (et donc polymétrique). Il est possible de distinguer des suites rythmiques en cadence majeure et d'autres en cadence mineure. Les premières font se succéder des unités de plus en plus longues; les secondes, des unités de plus en plus courtes.

regras se concentram no campo da poesia, em que os estudos rítmicos são mais tradicionais. Ainda assim, quando propõe uma aplicação do conceito neste mesmo artigo, Hébert utiliza como objeto uma tela do pintor quebequense Guido Molinari, composta de faixas verticais de diferentes cores.

O caráter de repetição presente no ritmo está bastante sublinhado, uma vez que o "valor" das unidades não precisa ser diferente, bastando suceder-se no tempo, o que reforça o ritmo como um fenômeno temporal. No verbete do dicionário, o autor expande ainda o conceito de ritmo em direção aos estudos de François Rastier, no que diz respeito aos conceitos de *tática* e distribuição, que analisaremos com mais vagar no próximo item. Embora apresente uma diversidade de características e categorias para o estudo do ritmo, o alcance e a aplicabilidade da proposta fica a ser testado.

1.3.3. François Rastier e o Ritmo Semântico

O estudo das isotopias tem se mostrado a principal via de ataque de autores preocupados com um ritmo de conteúdo em semiótica. Entre tais estudos destacam-se os trabalhos de François Rastier e seus seguidores.

O conceito, em si mesmo, possui diferentes definições e passou por reformulações. Enquanto para François Rastier define-se como : "toda iteração de uma unidade linguística qualquer"[20] (RASTIER, 1972, p. 82), ou como "efeito da recorrência sintagmática de um mesmo sema" (RASTIER, 1989, p. 279)[21], para Greimas, a princípio, tratava-se de um:

> Conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme do texto, de modo que dela resultam leituras parciais dos enunciados e da resolução de suas ambiguidades guiadas pela busca da leitura única.[22] (GREIMAS, 1970)

Tal diferença foi notada pelo Grupo μ, que apontava para a possibilidade de uma expansão do conceito podendo este incluir isotopias não só de conteúdo como de expressão, na definição apontada por Rastier, enquanto, no caso de Greimas, isotopia era apenas categoria semântica (Grupo M, 1977, p. 34).

Alguns anos mais tarde, no *Dicionário de Semiótica* há um alargamento do conceito :

> Em lugar de designar unicamente a iteratividade de classemas, ele se define como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas

[20] Tradução livre de: "toute itération d'une unité linguistique quelconque"
[21] Tradução livre de: "effet de la récurrence syntagmatique d'un même sème"
[22] Tradução livre de: "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique"

> temáticas (ou abstratas) ou figurativas (o que, na antiga terminologia, dava lugar à oposição entre isotopia semântica – no sentido restrito – e isotopia semiológica. (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 276)

Além disso, é levada em consideração a possibilidade de incluir também isotopias do plano de expressão na perspectiva de Rastier. (GREIMAS e COURTÉS, 1993, p. 199)

Fato é que o estudo rítmico de um texto precisa necessariamente levar em conta a isotopia, até pelo caráter de iteração necessário pela sua definição. Curiosamente, se é pouco comum pensar em um ritmo de conteúdo, exatamente o mesmo se passa ao pensar em isotopia de expressão. É como se os termos fossem considerados de algum modo equivalentes, cada um para um plano diferente da linguagem. Embora ciente de tal fato e da possibilidade da isotopia de expressão, François Rastier se dedica apenas à isotopia de conteúdo.

Rastier elabora o que chama de Semântica Textual, opondo-se à linguística universal, uma vez que pensa que apenas frases não são suficientes para a análise semântica mas que também há que se levar em conta os textos em sua totalidade, considerando as outras disciplinas das ciências sociais. (RASTIER, 1989, p. 7) Assim, propõe um método que possa ser aplicado aos textos. Este método é definido como comparativo, em que os conceitos definidos são universais de método. (RASTIER, 1989, p. 8)

Trata-se de uma teoria que privilegia o texto enquanto lugar de geração do sentido, tendo como objetivo o estudo das recorrências morfossintáticas e semânticas das produções textuais, com a finalidade de compor uma tipologia de textos segundo seus gêneros e práticas sociais.

Desse modo, define quatro componentes sistemáticas que estruturam o nível semântico dos textos: a temática, que trata das isotopias de conteúdo; a dialética, que trata das relações entre actantes, atores e agonistas; a dialógica, que aborda as avaliações modais; e a tática, que envolve a organização linear dos conteúdos, o ritmo e a prosódia. Segundo o autor, tais componentes definem e hierarquizam os conceitos descritivos úteis à análise dos textos e à tipologia dos gêneros. (RASTIER, 1989, p. 53)

A temática se ocupa dos conteúdos investidos e de suas estruturas paradigmáticas. (RASTIER, 1989, p. 54) O tema é entendido como um semema, ou seja, o conteúdo de um lexema e assim pode dar conta tanto de traços genéricos (temas genéricos) quanto de traços específicos (temas específicos). No exemplo citado pelo autor, a "água" em Bosco poderia ser estudada enquanto elemento, bem como a terra, ar e fogo, os quais poderiam ser colocados em relação (tema genérico), mas também como portadora de qualidades específicas tais como o movimento, a liquidez, a transparência, etc. (tema específico). Desse modo, uma isotopia genérica é constituída pela recorrência de um tema genérico. (RASTIER, 1989, p. 55-56) A recorrência dos traços específicos auxilia a constituir os *atores*, que são o resultado de uma molécula sêmica (conjunto de semas específicos em rede no nível temático) e de um inventário de seus papeis (semas casuais - atributivo, dativo, acusativo, etc. - que descrevem suas interações com outros atores no nível dialético). (RASTIER, 1989, p. 72)

A dialética trata dos fenômenos de aspectualização, sendo responsável pela sucessão dos intervalos no tempo textual, ou seja, a maneira pela qual os estados se colocam e os processos se desenvolvem. É também o nível que se ocupa dos actantes, atores e agonistas e dos processos e suas articulações. (RASTIER, 1989, p. 66) A

dialética está organizada em dois níveis: o nível do acontecimento (niveau événementiel) e o nível dos agonistas (niveau agonistique), que se distribuem conforme um grau crescente de generalidade. No nível dos acontecimentos, a aparição repetida de um actante ("unidade do enunciado proveniente de um caso semântico" (RASTIER, 1989, p. 277)[23]) correlacionada a traços semânticos específicos também recorrentes formam um ator. Este entra em relação com outros atores por meio de relações típicas que constituem seus papéis (rôles) e que são representados por gráficos nos quais aparecem os atores e seus casos semânticos. Moléculas sêmicas e interações podem ser inventariadas e geralmente possuem uma certa estabilidade no texto, fornecendo consistência ao ator.[24] No nível dos agonistas, os atores convergem na composição dos agonistas, que representam o tipo constitutivo de uma classe de atores. Em outras palavras, eles caracterizam um tipo de molécula sêmica do nível temático e um tipo de papel do nível dialético. Os agonistas podem entrar em sequências resultantes da repetição de papéis ou de funções do nível dos acontecimentos.

A dialógica trata das modalidades, sendo elas ônticas, aléticas, epistêmicas, deônticas, volitivas, avaliativas e semióticas. (RASTIER, 1989, p. 82) Para o autor, toda modalidade estabelece relações com um universo e um mundo, sendo estes relacionados a ao menos um ator. Assim, um universo é composto pelo "conjunto dos

[23] Tradução livre de: "unité de l'énoncé pourvue d'un cas sémantique »

[24] É preciso acrescentar o conceito de *função*, que descreve as interações típicas entre atores, tais como o dom, o contrato ou o desafio. Elas obedecem ao mesmo sistema de representação gráfico.

gráficos associados a um ator em um intervalo de tempo dialético."[25] (RASTIER, 1989, p. 281) Este conjunto de gráficos estabelece um universo de referência. Em cada universo, todo gráfico pode ser assimilado a um dos três *mundos:* o factual, que comporta a modalidade assertórica; o contrafactual, que comporta as modalidades do impossível ou do irreal; o mundo do possível, que comporta a modalidade do possível. (RASTIER, 1989, p. 84) Para toda proposição formulada em um universo e assimilável a um dos mundos existe uma imagem formulada nos outros universos. Aquilo que é da ordem do mundo factual no universo A pode ter uma imagem contrafactual impossível ou não-definível em um universo B. (RASTIER, 1989, p. 85) Os encadeamentos narrativos estão sob o domínio da dialógica por meio da organização e do desdobramento dos universos e dos mundos.

A tática é o que mais nos interessa aqui, por se apresentar como uma possível concepção de um ritmo semântico. Ela se ocupa exatamente da disposição linear das unidades semânticas, podendo ser vista tanto no plano de expressão quanto no plano do conteúdo, sejam eles considerados em uma totalidade ou separadamente. (RASTIER, 1989, p. 95) Embora considere tal possibilidade, o autor afirma que vai tratar apenas do conceito no plano do conteúdo. A tática relaciona-se intimamente com a temática, uma vez que se ocupa principalmente do estudo das isotopias e da sua disposição no texto, criando ritmos semânticos.

Assim, o próprio ritmo pode se dividir entre ritmo temático, dialético e dialógico. O ritmo dialético diz respeito ao número de intervalos dialéticos dispostos na extensão do texto. Quando pensamos na norma de um gênero textual, uma

[25] Tradução livre de: "ensemble des graphes associés à un acteur dans un intervalle de temps dialectique ».

narrativa pode ser considerada rápida se coloca muitos intervalos dialéticos em poucas unidades táticas. Mesmo utilizando 'rápido', como unidade de medida, o autor a diferencia do que chama de andamento: para ele o andamento é a quantificação temporal dos intervalos. Assim, um romance pode tratar de dois séculos (numerosos eventos e consequentemente vários intervalos) em apenas uma página, sendo considerado "rápido". Porém, se composto por um certo número de capítulos contendo um número semelhante de páginas, o andamento é considerado regular. Em outras palavras, o ritmo é composto pela recorrência dos intervalos e o andamento corresponde à duração de um intervalo.

O ritmo dialógico diz respeito não ao número de intervalos (como no dialético) mas ao número de mudanças de universo e mudanças de mundo dispostos taticamente. Esse ritmo corresponde na teoria narrativa à variedade de focos enunciativos.

Já o ritmo temático é aquele que corresponde diretamente ao que se chama ritmo semântico. O autor fornece um exemplo de dois versos do Salmo CXIV (RASTIER, 1989, p. 98) :

> Os montes saltam como carneiros,
> E as colinas como cordeirinhos[26]

Está presente um ritmo *a b a b*, considerando //relevo// e //ovino//. Entretanto, ao se considerar os traços específicos /inferioridade/ e /superioridade/,

[26] No original: Les montagnes bondissent comme des béliers/ Les collines sautent comme des agneaux.

opondo colina a montanha e cordeiro a carneiro, um outro ritmo se impõe: *a a b b*. Trata-se, portanto, de uma "polifonia semântica", definida como a superposição de ritmos sêmicos diferentes. (RASTIER, 1989, p. 98)

Embora pareça promissora enquanto análise de um ritmo semântico, o alcance da teoria é pequeno se pensarmos em textos de grande extensão. É possível dar conta da distribuição das isotopias em poemas ou textos compostos de poucas frases, entretanto, é pouco econômico descrever desta maneira cada frase de um romance, por exemplo.

1.3.4. Trabalhos Decorrentes – o grupo de Toulouse

Verificamos que, atualmente, os pesquisadores que vêm trabalhando o ritmo semântico em Semiótica concentram-se principalmente na Universidade de Toulouse le Mirail, França. Uma série de trabalhos, coordenados por Michel Ballabriga, colocam em evidência o ritmo na análise semiótica sob a perspectiva teórica de Sauvanet e Rastier. É inclusive de organização de Michel Ballabriga juntamente com Patrick Mpondo-Dicka o livro *Rythme, sens & textualité*, (BALLABRIGA, MICHEL; MPONDO-DICKA, PATRICK, 2007) coleção de artigos que reúne trabalhos do grupo, como também contribuições de outros autores como Claude Zilberberg e Joseph Courtés.

Não é o caso de fazermos resenhas completas dos capítulos do livro, porém, cabe assinalar os artigos de Christophe GÉRARD, « Sémantique et linéarité du texte, la place du rythme en sémantique des textes » ; Régis MISSIRE " Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs" e Ballabriga, "Le rythme sémantique dans un poème de Verlaine : étude de cas et propositions". Sendo os três pesquisadores pertencentes à mesma universidade, os dois primeiros desenvolvem discussões teóricas interessantes e bem cuidadas sobre ritmo semântico tomando como base tanto os estudos de Sauvanet quanto de Rastier e o terceiro, mais preocupado com a análise de um poema, filia-se de forma mais exclusiva a Rastier embora tente expandir seus estudos com a noção de andamento.

Percebemos que esta vertente do ritmo produz diversos trabalhos, seja de expansão da teoria, seja da operacionalização do conceito, entretanto, todos os objetos escolhidos para análise são do âmbito da poesia, muito provavelmente em razão da minuciosidade da teoria que cabe bem à pequena extensão do texto poético.

A vertente que chamamos esquemática engloba autores que operam com o ritmo de maneiras bastante diversas, mas que se encontram aqui reunidos por uma característica comum de considerar o ritmo segundo critérios bem definidos que podem ser colocados em prática de forma previamente estabelecida.

Diferentemente da vertente gestáltica, em que o foco está na proposta de um dispositivo apenas conceitual capaz de tratar o ritmo como Gestalt, na vertente esquemática é possível construir a análise rítmica de um texto por meio de um inventário de conceitos variáveis de acordo com o autor que o formula.

No próximo item, estudaremos a vertente tensiva, que também possui uma dimensão esquemática, mas que compreendemos se tratar de uma outra matriz de pensamento por se basear na tensão como base do sujeito e assim considerar o ritmo, ainda que esquematicamente, como intensidades e extensidades.

1.4. RITMO COMO TENSIVIDADE

1.4.1. O Projeto Tensivo

Outra vertente do ritmo em Semiótica revela-se nas considerações de ordem tensiva do sentido. Em seus primórdios, a semiótica de Greimas privilegiava o 'inteligível' com a finalidade de verificar como se dava a construção de sentido nos textos e havia grande interesse pela operacionalização do modelo semiótico. A questão da narratividade era central para o modelo desenvolvido a partir dos trabalhos de Vladimir Propp.

Entretanto, com o avanço da teoria, outras questões foram colocadas e surgiu a necessidade da introdução do 'sensível', em outras palavras, fez-se necessária certa reformulação teórica para dar conta dos conteúdos passionais. Muitos estudos têm sido feitos nesse âmbito nos últimos anos, menos com a finalidade de substituir aquela semiótica "clássica" do que de propor novos modelos, novas semióticas. Dentre eles, destacam-se os trabalhos de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, principalmente no que diz respeito à tentativa de categorização do nível profundo por meio da tensividade.

O projeto tensivo se concretiza com o livro *Tension et Signification,* em 1998 (ZILBERBERG e FONTANILLE, 1998). Veremos que, antes disso, o ritmo já era bastante importante na obra de Claude Zilberberg, desde 1979, e que Jacques

Fontanille, por sua vez, não continuou a trabalhar essa noção em sua teoria. Acrescentamos também um trabalho de Jacques Geninasca que, embora não faça uma "análise tensiva", mostra preocupações bastante semelhantes às de Zilberberg nesse artigo específico.

Conceber o ritmo como tensividade corresponde a pensar nas oscilações de tensão do sujeito, fundamentais para o segmento tensivo da semiótica, enquanto concebido originalmente por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille e atualmente muito trabalhado por Claude Zilberberg. Este afirma um apego irrestrito à estrutura mais do que ao estruturalismo e, quando fala de tensividade, instaura uma primazia do sensível sobre o inteligível. O autor coloca a tensividade como o termo complexo que subsume duas dimensões: intensidade e extensidade. A tensividade é então "o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra" (ZILBERBERG, 2006a, p. 169)

Por conseguinte, intensidade e extensidade são colocadas como dimensões graduais, abertas, orientáveis e reversíveis, sendo que a intensidade apresenta como funtivos básicos a tensão entre forte e fraco, enquanto a extensidade, a tensão entre concentrado e difuso (ZILBERBERG, 2009, p. 368). Tais dimensões se dividem em subdimensões, sendo a intensidade que comporta andamento e tonicidade e a extensidade, que compreende temporalidade e espacialidade.

É assim que dois tipos de correlação entre as dimensões são possíveis: correlação conversa e inversa. Na correlação conversa temos a relação *"quanto mais... mais"*, ou seja, um aumento de intensidade corresponde sempre a um aumento de

extensidade. Já na correlação inversa temos um *"quanto mais... menos"*, o que quer dizer que um aumento de intensidade corresponde a uma diminuição de extensidade e vice-versa. O autor costuma representar graficamente tais correlações da seguinte maneira:

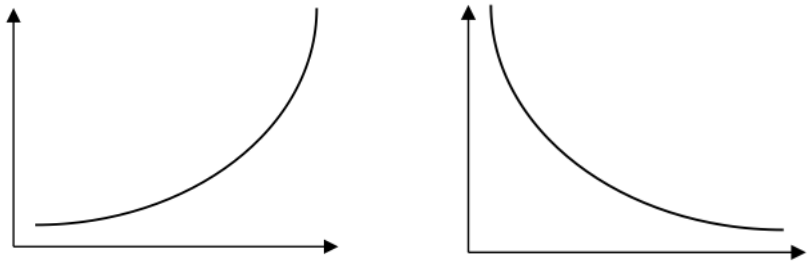


Figura 4 - correlação conversa e correlação inversa

Da mesma forma que o modelo de Greimas propunha uma sintaxe e uma semântica para cada nível do percurso gerativo, Zilberberg propõe uma sintaxe e uma semântica tensivas.

Fazem parte da semântica as dimensões da intensidade e extensidade contendo suas subdimensões – andamento e tonicidade para a primeira e temporalidade e espacialidade para a segunda. Já a sintaxe pode ser intensiva, comportando aumento e diminuição; extensiva, contando com triagem e mistura; e juntiva, compreendendo implicação e concessão.

Essa descrição do modelo tensivo corresponde às versões mais atuais trabalhadas pelo autor em suas obras mais recentes: *Des formes de vie aux valeurs* (ZILBERBERG, 2011a) e *La structure tensive* (ZILBERBERG, 2012). Veremos no

decorrer desse item que, até chegar a esse modelo ,muitas alterações foram feitas ao longo do tempo.

É possível se perguntar, no entanto, por que chamar a teoria de "tensividade", o que seria essa "tensão". Fazendo um salto do mais recente ao mais antigo, veremos que a tensividade surge a partir do conceito de foria, que, no *Dicionário de Semiótica*, era trabalhado por Greimas como categoria tímica e colocado como euforia e disforia no quadrado semiótico. Zilberberg, em seu segundo livro publicado, *Essai sur les modalités tensives*, (ZILBERBERG, 1981) estabelece uma relação entre foria e tensividade. Para o autor "a euforia é uma eufemia que consiste em uma tensão decrescente e em um relaxamento crescente. E correlativamente, a disforia consiste em uma foria que vale como crescimento da tensão e relaxamento decrescente."[27] (ZILBERBERG, 1981, p. 67). Assim, a conjunção é para o autor a resolução de uma tensão em relaxamento. (ZILBERBERG, 1981, p. 69)

[27] Tradução livre de: "L'euphorie est une euphémie qui consiste en une tension décroissante et en une laxité croissante. Et, corrélativement la dysphorie consistera en une phorie qui vaut comme accroissement de tension et laxité décroissante."

1.4.2. Foria e Pulsão

Embora as consequências dessa oscilação de tensão sejam outras para a teoria semiótica, a foria e a tensividade, tão decisivas para Zilberberg, remetem ao conceito de pulsão para Freud. Nos primeiros trabalhos de Zilberberg há menção direta a Freud em diversos momentos, referência que vai escasseando no decorrer de sua obra à medida que a dimensão da estrutura vai aumentando em importância. Quando discute a foria – e a conceptualização da foria é explicada apenas em seus trabalhos iniciais mesmo que o conceito seja fundamental e apareça em toda a obra - o próprio Zilberberg a remete à pulsão freudiana. Não há em *Essai sur les modalités tensives* nenhuma menção ao ritmo freudiano ou tensivo. É em outra obra, *Information Rythmique* (ZILBERBERG, 1985), que Zilberberg tomará de Freud a brincadeira do "fort-da" para conceber um ritmo de avanços e retomadas.

O psicanalista austríaco define pulsão como um "conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique" (FREUD, 1915/2004, p. 148). A pulsão age como uma força constante e não momentânea, é algo que "aflui de modo contínuo e inevitável". (FREUD, 1915/2004, p. 147) A pulsão tem como meta a satisfação, ou seja, pelo princípio do prazer, um estímulo, uma tensão caminha para sua satisfação, sua resolução.

Se a meta da pulsão é a satisfação, trata-se de um princípio de economia em que "cada vez que uma tensão desprazerosa se acumula, ela desencadeia processos psíquicos que tomam, então, um determinado curso. Esse curso termina em uma diminuição da tensão, evitando o desprazer ou produzindo

prazer". (FREUD, 1920/2006, p. 135). O próprio autor diz não saber precisar exatamente de qual teoria filosófica ou psicológica estaria se aproximando com tal princípio, porém, afirma que se trata de algo que foi observado em sua clínica e que adota, quanto a ele, uma "hipótese o menos rígida possível". (FREUD, 1920/2006, p. 135)[28]. Este chamado princípio de prazer é derivado do princípio de constância, ou seja, o aparelho psíquico tende a manter constante – ou o mais baixa possível – a quantidade de excitação. Muita excitação é associada com desprazer e pouca excitação com prazer. Assim, Freud coloca ainda que "é provável que o fator decisivo para formar uma sensação seja a magnitude de redução ou aumento da excitação durante certo espaço de tempo." (FREUD, 1920/2006, p. 136)

Entretanto, em trabalhos posteriores, com a introdução da ideia de pulsão de morte, o autor repensa o modelo já que, se a tendência do organismo é para a não excitação e baixa tensão, estaríamos a serviço da pulsão de morte, e não de vida, uma vez que estas últimas são fontes de perturbações. Freud desvincula tensão-desprazer, mostrando que há tensões sentidas como prazerosas (por

[28] O princípio do prazer e de constância de Freud mostra determinadas semelhanças com a autorregulação de Piaget, por exemplo, que é, aliás, uma das grandes bases do ritmo como Gestalt de Ceriani. Para Piaget, de uma perspectiva funcionalista, as estruturas psicológicas são autorreguladas e autônomas, ou seja, o organismo tende a uma regulação das tensões. Figueiredo mostra, contudo, que a psicanálise se afasta do funcionalismo na ênfase sobre a existência do Conflito: "em primeiro lugar, o conflito entre forças pulsionais antagônicas; logo em seguida, o conflito entre as forças biológicas e as barreiras físicas e sociais à sua plena e imediata satisfação." (FIGUEIREDO, 2013, p. 103)

exemplo, a excitação sexual) e distensões desprazerosas. Sendo assim, o autor propõe um deslocamento do fator quantitativo (aumento e diminuição) para o qualitativo, ainda desconhecido, mas que poderia ser o ritmo:

> Parece que não dependem desse fator quantitativo, mas de uma característica dele que só podemos designar como qualitativo. Estaríamos bem mais adiantados na psicologia, se soubéssemos indicar qual é esse traço qualitativo. Talvez seja o ritmo, o transcurso temporal das mudanças, elevações e quedas da quantidade de estímulos; não o sabemos. (FREUD, 1924/2011, p.186-187)

Embora nunca tenha desenvolvido um trabalho sobre o ritmo nesses termos, Freud, até seus últimos trabalhos o coloca como pista de investigação:

> A elevação dessas tensões é em geral sentida como *desprazer* e sua diminuição como *prazer*. Não são de certo as alturas absolutas dessas tensões de estímulos, mas alguma coisa no ritmo de sua modificação que é sentida como prazer ou desprazer.[29] (FREUD, 1938/2010, p. 234, grifos do autor)

Zilberberg, colocado em sua epistemologia própria, irá tratar do ritmo ao longo de sua obra, com uma concepção não muito diferente da definição de Freud do ritmo como transcurso temporal das mudanças, elevações e quedas, não considerando o estímulo psíquico mas sim, os afetos colocados em discurso. Se a preocupação de Freud é do afeto no aparelho psíquico, Zilberberg tratará do afeto em uma estrutura tensiva, estrutura esta, porém, que provém de um quantum de energia fórica tal como a pulsão freudiana.

[29] Tradução livre de: "L'élévation de ces tensions est en general ressentie comme *déplaisir*, leur abaissement comme *plaisir*. Mais ce ne sont vraisemblablement pas les hauteurs absolues de cette tension de stimulus, mais plutôt quelque chose dans le rythme de sa modification qui est ressenti comme plaisir ou déplaisir."

1.4.3. Ritmo em Claude Zilberberg

Não se pode dizer que a obra de Claude Zilberberg se restrinja ao estudo do ritmo, entretanto pode-se seguramente afirmar que o ritmo permeia a obra do autor. Com efeito, encontramos diversos trabalhos sobre o ritmo em uma escala temporal de mais de 30 anos. Desde o livro *Information rythmique* (ZILBERBERG, 1985), com textos datando de 1979, até 2011 em *Le mythe selon Cassirer* (ZILBERBERG, 2011b) o conceito de ritmo se mostra de fundamental importância mesmo que sua formulação tenha se alterado ao longo do tempo.

Embora cientes de tal fato, devemos reconhecer que todo o pensamento rítmico do autor se inicia a partir das descrições de Paul Valéry,[30] das quais já atestamos a importância desde o primeiro tomo do *Dicionário de Semiótica*. Embora haja vários trechos em que Valéry menciona o ritmo, aquele que Zilberberg cita com frequência é o seguinte:

> Quando os acontecimentos se sucedem, sejam quais forem esses acontecimentos, se eles são distintos, pode ocorrer de sermos levados a percebê-los como se cada acontecimento fosse resposta do acontecimento precedente.
> Diríamos então que o intervalo desses acontecimentos está contido entre α e ß. Ele é da ordem da grandeza-tempo de um arco reflexo – e supomos interiormente uma espécie de propagação ou de funcionamento intermediário tal que (2) seja o efeito de (1).
> Quando dizemos: um golpe não espera o outro – quer dizer que o intervalo era menos do que o necessário para que o golpe (2) fosse resposta do golpe (1)

[30] Não é apenas para o conceito de ritmo que Paul Valéry é um dos autores mais influentes na obra de Zilberberg. Encontraremos o nome do poeta francês em quase todos os textos do semioticista.

> (...) Uma nota espera uma outra ou não a espera. É essa construção que é o ritmo. [31] (VALÉRY *apud* ZILBERBERG, 1996a, p. 4).

Dito isso, examinaremos diacronicamente em diversos estudos do autor como se dá o conceito de ritmo e como ele evolui de acordo com a evolução da própria teoria.

[31] Tradução livre de: "Quand des événements se succèdent, quels que soient ces événements, s'ils sont distincts, il peut arriver que nous soyons portés à les percevoir comme si chaque événement était réponse de l'événement antécédent. On dira alors que l'intervalle de ces événements est compris entre α et ß. Il est de l'ordre de grandeur-temps d'un arc réflexe — et nous supposons intérieurement une sorte de propagation ou de fonctionnement intermédiaire tel que (2) soit l'effet de (1). Quand on dit : Un coup n'attendait pas l'autre — c'est dire que l'intervalle était plus petit que celui qu'il eût fallu pour que le coup (2) fût réponse du coup (1). (...) Une note en attend une autre ou ne l'attend pas (…) C'est cette construction qui est le rythme."

1.4.4. Informação rítmica

Intitulado *Information Rythmique*, o livro de Zilberberg, de 1985, inaugura seus estudos rítmicos em semiótica. Contendo artigos datados de 1979, a reflexão sobre o ritmo precede a ideia de tensividade, que se inicia no livro de 1981. (ZILBERBERG, 1981)

O livro se insere dentro de um projeto mais amplo do autor, que não chegou a ser realizado. Essa informação rítmica corresponde ao segundo tomo de uma série dedicada a *l'essor du poème*, à aparição do poema, sendo que os dois primeiros volumes tratariam do verso; o primeiro em sua dimensão fonética e o segundo, em sua dimensão rítmica. Um terceiro tomo trataria da rima e o quarto e quinto volumes descreveriam os "recursos" do poema.

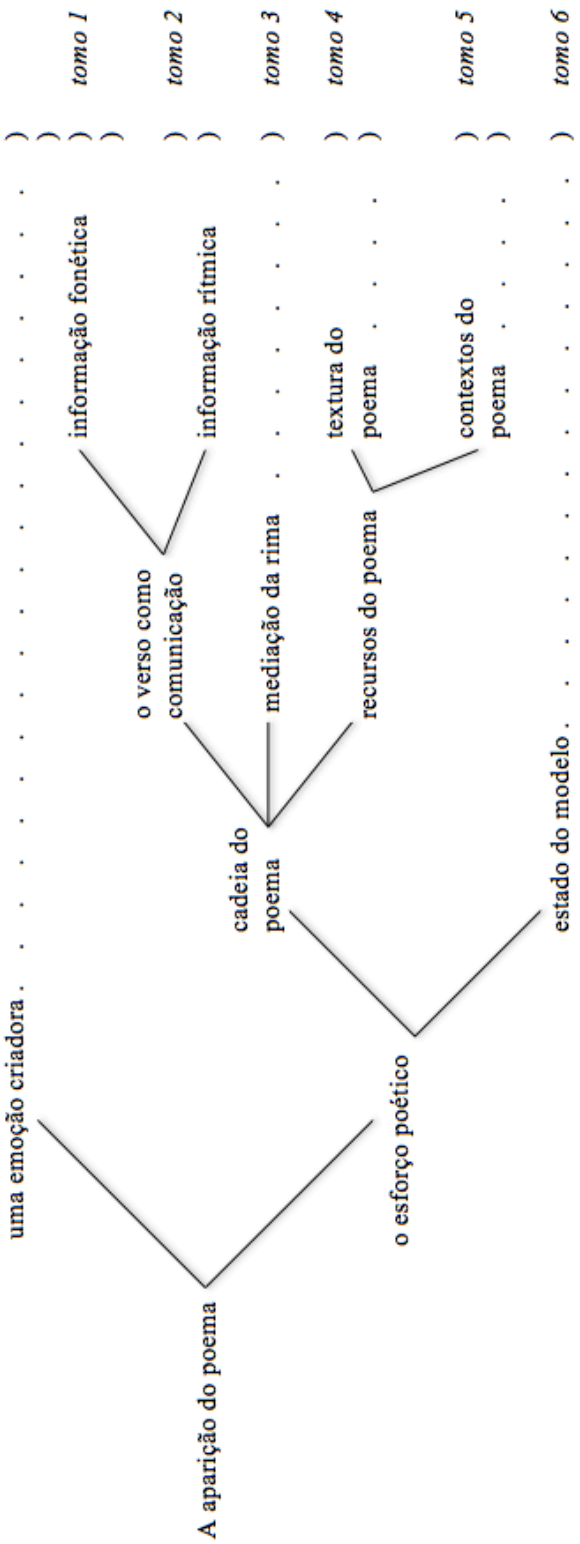


Figura 5 - A aparição do poema

O livro trata basicamente da relação entre ritmo e métrica na forma poética e é construído de maneira bastante livre, com páginas inteiras compostas por citações de autores caros a Zilberberg que escreveram algo sobre o ritmo, tais como Paul Valéry, Paul Fraisse, Claudel e Mallarmé. A obra se parece mais com um caderno de estudos do autor do que um livro apresentando uma teoria. Entretanto, para o estudioso do ritmo é um livro de fundamental importância uma vez que as bases do conceito de ritmo que permearão todo o pensamento do autor já estão ali colocadas, além do inventário das leituras que constituíram tal pensamento.

O ritmo e a métrica são discutidos em uma separação necessária entre ritmo e enumeração (*dénombrement*). Para o autor, o "impensável" do ritmo se situa no fracasso da enumeração, o que significa que o ritmo deve ser pensado para além de uma característica apenas "computacional", daquilo que se repete e pode ser medido. Esse desintrincamento de ritmo e enumeração é o grande objetivo da exposição teórica.

A lógica do ritmo é descrita como uma lógica da qualidade, da diferença e da discriminação, o que implica em afirmar o caráter binário da unidade rítmica. Assim, "o ritmo será percebido de maneira relacional ou não o será, porque ele é a relação mesma". [32] (ZILBERBERG, 1985, p. 18) O ritmo tem então como formantes as pausas e os acentos, que, por sua vez, variam em altura, intensidade e duração, e é na transitividade entre eles que se forma a economia rítmica. (ZILBERBERG, 1985, p. 20-21). A partir daí, Zilberberg coloca que:

[32] Tradução livre de: "Le rythme sera saisi de manière relationnelle ou ne le sera pas, parce qu'il est la relation même".

> Há ritmo a partir do momento em que em uma pluralidade de perceptos ("batidas", "acontecimentos", "sinais", ...) a passagem se torna o problema e a capacidade do espírito às custas da identidade, da pontualidade de cada percepto. Há ritmo desde que a "espera" dê liga, no sentido culinário, compreenda, formule por meio do termo presente, o seguinte. O ritmo desdenha a enumeração dos perceptos porque o ritmo é apenas essa comparação-avaliação-previsão dos intervalos. Isso não impede uma certa regulação empírica do ritmo: este último pode ser suspenso se a batida seguinte está próxima demais ou, ao contrário, distante demais, mas em ambos os casos os instrumentos podem suprir nossa carência ou remediar nossa impaciência.[33] (ZILBERBERG, 1985, p. 18)

Essa concepção diferencia bem o número do ritmo e então tira o ritmo de mera repetição. O ritmo se coloca na passagem, no intervalo e é necessário investigar o que acontece na espera entre um percepto – ou um acento – e outro. Existe uma dimensão temporal no ritmo (a pausa, a espera) para além da incidência das batidas. No ritmo está presente um jogo de pergunta e resposta que garante a predominância do intervalo sobre as batidas, assinalando esse caráter transitivo, de passagem. (ZILBERBERG, 1985, p. 19)

Esse livro estabelece então a primeira aproximação de Zilberberg com o ritmo, os elementos fundadores de um pensamento que, veremos, não cessa de evoluir e procurar o lugar do ritmo no seio de uma tensividade estrutural. As bases estão colocadas: a pausa, a espera, o acento e a insistência sobre o intervalo. Zilberberg não abandonará esses elementos, mas os reconfigura de outras maneiras em seus artigos seguintes.

[33] Tradução livre de: "Il y a rythme dès que dans une pluralité de percepts ("coups", "événements", "signaux", ...) le passage devient le souci et la capacité de l'esprit aux dépens de l'identité, de la ponctualité de chaque percept ; il y a rythme dès que l'"attente" prend, au sens culinaire, comprend, formule à travers le terme présent le suivant. Le rythme se moque du dénombrement des percepts parce que le rythme n'est que cette comparaison-évaluation-prévision des intervalles. Ceci n'empêche pas une certaine régulation empirique du rythme : celui-ci peut être suspendu si le coup suivant est trop proche ou, à l'inverse, trop éloigné, mais ici comme ailleurs les instruments peuvent suppléer notre défaut ou pallier notre impatience."

1.4.5. Ritmo revisitado

Em 1988, Zilberberg publica o artigo nomeado "Le Rythme Revisité" (ZILBERBERG, 1988) no volume "Rythme et écriture" dos Cahiers de Sémiotique Textuelle. O ritmo é revisitado em relação ao livro de 1985, *Information Rythmique*, predominantemente dedicado à poesia.

O autor afirma que na obra citada o lugar epistemológico dado ao ritmo era insuficiente e coloca como objetivos do artigo rever as relações entre o ritmo e o tempo, além da reavaliação do lugar do ritmo na reflexão estruturalista.

Zilberberg inicia sua discussão estabelecendo a diferença entre o figurativo e o figural com base no conceito de figura de Hjelmslev. Do ponto de vista epistemológico, o figural diz respeito a um realizável que é incondicionado, absoluto, enquanto o figurativo é o produto do realizável e das condições de realização.[34] (ZILBERBERG, 1988, p. 26)

Em seguida, baseando-se ainda nos princípios de Hjelmslev, neste momento com respeito ao princípio do isomorfismo[35], coloca o ritmo como possível não apenas no plano de expressão como também de conteúdo, abrindo a possibilidade de um ritmo semântico.

É então que propõe ritmos intensos e ritmos extensos, figurativos e figurais, sendo que os ritmos intensos, aqueles que se sucedem por um princípio

[34] As noções de figurativo e figural atravessam toda a obra do autor. No segundo volume do *Dicionário de Semiótica*, Zilberberg coloca o par figural/figurativo em substituição ao par figurativo/não-figurativo, inscrevendo o figural como constante e o figurativo como variável. (GREIMAS e COURTÉS, 1986, p.92) Já em *Cheminements du poème* (ZILBERBERG, 2010a, p.330) o nível figural é colocado como o das formas-afetos do sensível e o nível figurativo como o das configurações perceptivas.

[35] Isomorfismo, na glossemática, diz respeito à ideia de que feita uma análise, o plano de expressão e o plano de conteúdo são construídos de maneira análoga a partir de uma descrição exaustiva e não-contraditária. Há, assim, uma identidade entre os planos.

de alternância, são superpostos por um ritmo extenso, definido como uma chave rítmica que afeta todo o processo. (ZILBERBERG, 1988, p. 28)

Entrando na seção em que discute as relações entre o ritmo e o tempo, o autor postula que os conceitos principais da episteme contemporânea estão relacionados ao tempo. Esses conceitos são definidos como a forma, a direção, o ritmo e o andamento. Ritmo e andamento (rápido e lento) possuem uma estreita relação explicitada pelas indicações musicais dos *allegrettos* e *andantes* nas partituras. Embora o andamento venha de uma tradição musical, Zilberberg pensa poder expandi-lo para o domínio da literatura.

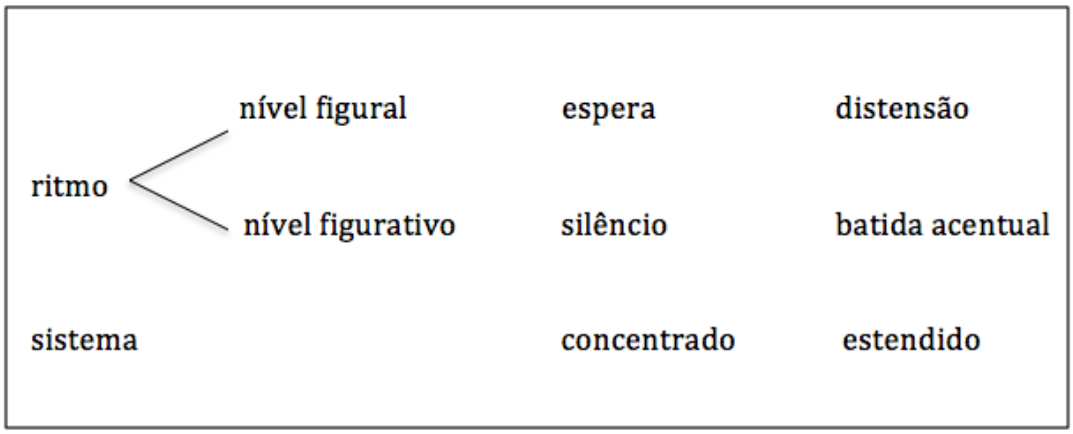
Zilberberg recorre ainda às definições de Paul Valéry do ritmo como uma espera, inserindo o conceito dentro de um pensamento temporal. O teórico diz mesmo que a espera não controla apenas o ritmo como toda a economia da significação. (ZILBERBERG, 1988, p. 28)

Finalmente, há a discussão entre o ritmo e o pensamento estrutural. Segundo o autor, o estruturalismo não deu a devida atenção ao conceito de ritmo: mesmo que o fato rítmico não tenha sido completamente ignorado, seu valor, sua importância foi desprezada.

Jakobson se concentrou mais na métrica no que no ritmo. Hjelmslev sequer coloca o ritmo como parte do vocabulário da glossemática, embora Zilberberg aproveite a oposição concentrado/estendido do dinamarquês para conceitualizar o ritmo. Brondal, por sua vez, parece ter dado mais atenção ao ritmo quando coloca que “o discurso é uma totalidade rítmica, uma ordem no tempo (logo, irreversível) em que cada elemento (fônico ou semântico) toma seu

lugar e atua no papel que depende desse lugar."[36] (BRONDAL apud ZILBERBERG, 1988, p.32)

Por fim, o autor apresenta o lugar em que coloca o ritmo após as definições apresentadas:



Assim, o ritmo possui um nível figural da espera como concentrada e da distensão como estendida; e um nível figurativo que comporta o silêncio como concentrado e a batida acentual como estendida.

Ainda em suas conclusões, Zilberberg sublinha o papel do ritmo nos tempos crônico e mnésico, termos que não citou em nenhum momento do artigo mas que explicará longamente em "Relatividade do Ritmo", que discutiremos a seguir.

[36] Tradução livre de: "Le discours, en ce sens, est une totalité rythmique, un ordre dans le temps (donc irréversible) où chaque élément (phonique, ou sémantique) prend sa place et joue le rôle qui dépend de cette place."

1.4.6. Relatividade do Ritmo

Tomando o texto de 1990, "Relativité Du Rythme", (ZILBERBERG, 1990) a questão do lugar teórico do ritmo se coloca logo no primeiro parágrafo:

> A reflexão do ritmo apresenta um paradoxo interessante: ao mesmo tempo em que sublinhamos sua carga afetiva, patêmica, sem restrição, sua virtude comunicativa, gostaríamos de dizer seu poder fático – o ritmo não é por definição cativante? – seu lugar na reflexão teórica continua pequeno. [...]
> Quais são as consequências para a teoria semiótica de uma descrição "honesta", "aceitável" do ritmo? Como redistribuir entre elas as diferentes ordens valorativas que constituem a teoria com o fim de que ela seja capaz de acolher, de maneira completa, o ritmo?[37] (ZILBERBERG, 1990, p. 37)

Tais questões continuam a ser pertinentes, uma vez que as variações do conceito são muito grandes e, por que não dizer, importantes.

O ritmo é proposto como um dos recursos do sentido, e, a partir de Valéry, Zilberberg o coloca como uma associação entre o simultâneo e o sucessivo. A partir daí o autor estabelece uma relação entre ritmo e andamento que será o norte para o desenvolvimento de toda a reflexão sobre o tempo. Para o autor, ambas as categorias não podem ser simplesmente colocadas lado a lado, pois se encontram em hierarquias diferentes: o andamento é aquele que dirige o ritmo assim como todas as categorias que serão propostas.

[37] Tradução livre de: "La réflexion du rythme présente un paradoxe intéressant: tandis qu'on souligne à l'envi sa charge affective, pathémique, sa vertu communicative, on aimerait dire sa puissance phatique – le rythme n'est-il pas par définition "entraînant"? -, sa place dans la réflexion théorique reste mince. [...] Quelles sont les conséquences pour la théorie sémiotique elle-même d'une description "honnête", "acceptable" du rythme? Comment redistribuer entre eux les différents ordres valuatifs qui constituent la théorie afin que celle-ci soit en mesure d'accueillir, en dimension à part entière, le rythme ?"

Os conceitos de andamento e ritmo serão desenvolvidos a partir do que o autor chama de "esquema do tempo." (ZILBERBERG, 1990, p. 40) Explicitando sempre suas bases hjelmslevianas, Zilberberg considera o tempo como um sincretismo por fusão. Em outras palavras, embora tenhamos acesso a um tempo total, este tempo se discretiza em quatro diferentes dimensões, que caminham juntas, mas que possuem suas características próprias. Além disso, estas se distribuem em categorias intensas e extensas, ainda de acordo com Hjelmslev[38].

Quatro são as dimensões temporais: tempo cronológico e tempo rítmico como categorias intensas, e tempo mnésico e tempo cinemático como categorias extensas. Há ainda interessantes efeitos de sentido conferidos a cada uma das dimensões, a saber, a *fluência* ao cronológico, a *consistência* ao rítmico, a *permanência* ao mnésico e a *instância* ao cinemático.

[38] É comum encontrarmos em textos relativos à teoria semiótica os termos intenso, extenso, intensidade e extensidade que podem gerar certa confusão. Quando Hjelmslev define as categorias intensas e extensas refere-se, de certo modo, ao local e ao global respectivamente, no eixo sintagmático.

Zilberberg, por outro lado, utiliza as noções de intensidade e extensidade com sentido bastante diverso. Ambas constituem-se como subdimensões da tensividade e a intensidade é considerada como o eixo do sensível, onde estariam localizados os afetos enquanto a extensidade é o eixo do inteligível. Para o teórico francês, a intensidade rege a extensidade no sentido de que nosso inteligível é regido por um sensível. Tal tomada de posição coloca o afeto em uma posição de destaque e exige seu lugar teórico. Para Hjelmslev, ao contrário, as categorias extensas se impõem, sobremodalizam as intensas uma vez que as abarcam, porém devemos lembrar que seu conceito de intenso e extenso difere desse de Zilberberg.

		DIMENSÕES FIGURATIVAS	EFEITOS DE SENTIDO
cat. intensas	**d1**	tempo crônico	fluência
	d2	tempo rítmico	consistência
cat. extensas	**d3**	tempo mnésico	permanência
	d4	tempo cinemático	instância

Figura 6 – O ritmo e os tempos

O tempo cronológico é proposto como portador da novidade incessante e desvairada, um fluxo de sucessividade que garante a fluência, ou ainda, nas palavras de Zilberberg, um "devir sem lei" (ZILBERBERG, 1990, p. 41). Já o tempo rítmico é exatamente a instauração da "lei sem devir", que garante consistência à fluência já descrita. É possível notar uma interdependência dos dois tempos, pois que não se pode prever novidade a menos que haja repetição em algum nível, ou seja, sucessividade precisa de consistência para fluir ao mesmo tempo em que só é possível estabelecer lei a partir da presença de elementos diversos. Assim, o tempo cronológico precisa do rítmico e vice-versa.

Ainda a propósito desses dois tempos, percebemos que o rítmico tem como característica a indivisibilidade enquanto o cronológico instaura a divisibilidade, uma vez que se compõe pela cesura do *antes* e *depois.*

Essas mesmas relações valerão para as categorias extensas, em que encontramos um tempo mnésico divisível, pois que projeta presente, passado e futuro na ordem extensa tal como ocorria com o tempo cronológico na ordem intensa e, por fim, o tempo cinemático, indivisível tal como o rítmico, porém

aqui considerado e descrito como o próprio andamento – "contrastável, mas não divisível" (ZILBERBERG, 1990, p.41).

Portanto, se dissemos anteriormente que era o andamento que regia o ritmo e a duração da duração, percebemos que o tempo cinemático está, em realidade, por trás de todos os outros, garantindo a aceleração e a desaceleração de tudo o que ocorre e instaurando continuações e paradas.[39]

Se existem as categorias intensas e extensas, há a sobremodalização das primeiras pelas segundas, conforme propõe Hjelmslev, o que faz com que o tempo mnésico, ao modalizar o cronológico, cause uma espécie de presentificação do passado de *antes* e *depois* sucessivos através da memória.

Já a modalização do tempo rítmico pelo mnésico – ponto, aliás, de maior interesse para o autor – ou ainda, em termos de efeito de sentido, a permanência sobre a consistência, garante que aquela lei característica do ritmo se expanda por todo o texto.

Esse modelo dos tempos, embora bastante interessante, será abandonado em trabalhos mais recentes. Entretanto, para um estudo do ritmo, o que é mais relevante neste artigo é sua relação com o andamento. Neste momento da teoria é quando se começa a falar de andamento, e há uma intuição de sua importância mesmo que seu lugar não seja mais o mesmo que atualmente. Desse modo, diz o autor que "se o ritmo é mal conhecido, o andamento passa por desconhecido".[40] (ZILBERBERG, 1990, p. 44) Essa relação é tão forte que ritmo e andamento acabam por ser confundidos por entrarem em sincretismo. (ZILBERBERG, 1990,

[39] A ideia de continuação e parada foi fundamental para a construção do modelo tensivo e é desenvolvida principalmente no capítulo "Para Introduzir o fazer missivo", do livro *Razão e Poética do Sentido*. (ZILBERBERG, 2006b)

[40] Tradução livre de: "si le rythme est mal connu, le tempo fait figure d'inconnu."

p. 44) Tal confusão é semelhante ao que ocorreu com o ritmo e o metro no caso do verso do poema.

Para concluir este artigo do autor, chamamos atenção para a seguinte formulação, ainda considerando o ritmo como parte do andamento, que irá se alterar em trabalhos posteriores, como veremos mais adiante: "o andamento se apodera das estruturas rítmicas, do jogo dos acentos, das pausas e dos intervalos, para submetê-los à rapidez ou à lentidão."[41] (ZILBERBERG, 1990, p. 45)

[41] Tradução livre de: "Le tempo se saisit des structures rythmiques, à savoir du jeu des accents, des pauses et des intervalles, pour les soumettre à la célérité ou à la lenteur."

1.4.7. Significação do Ritmo e Ritmo da Significação

Seguindo cronologicamente, os próximos artigos a serem examinados datam ambos de 1996. Tomamos primeiramente o texto publicado na revista *Degrés*, que se intitula *Signification Du Rythme Et Rythme De La Signification*. (ZILBERBERG, 1996a) A versão publicada no periódico possui apenas 19 páginas e o texto termina bastante abruptamente. Existe uma outra versão do mesmo texto que foi apresentada no centro Gaston Bachelard da Universidade de Bourgogne durante a jornada de estudos "Rythmes et philosophie". Tal versão conta com 20 páginas suplementares dedicadas a uma primeira apresentação do que veio a se configurar como o modelo tensivo. Ainda a título de curiosidade, a jornada de estudos acima mencionada deu origem a um livro organizado pelo já citado autor Sauvanet (SAUVANET e WUNENBURGER, 1996), porém, o artigo de Zilberberg deste livro é bastante diferente dos outros dois.

Após uma apresentação muito breve do conceito de ritmo para Bachelard segundo o livro *A Dialética da Duração* (BACHELARD, 1994) e depois de apresentar o conceito de ritmo para Paul Valéry, Zilberberg toma como traço principal do ritmo a espera e afirma que é nela que se concentrará. Assim, o semantismo do ritmo seria dirigido pela espera segundo Valéry, e esta espera conjuntamente com a surpresa adquirem o estatuto de categoria existencial. A partir deste pensamento, o autor traça algumas características do ritmo:

> • Contraste entre tempos acentuados e inacentuados, ou desacentuados;
> • O número destes é sempre superior ao número daqueles, tendencialmente unitário;
> • A posição do tempo forte, a partir das observações de Paul Fraisse sobre a "ritmização espontânea", encabeça ou finaliza o grupo ou a célula rítmica.
> • A duração do tempo acentuado tende a ser o dobro da duração de cada tempo inacentuado tomado isoladamente.[42] (ZILBERBERG, 1996a, p. 3)

Da mesma maneira que no artigo anterior, o autor inicia sua exposição falando sobre ritmo, em seguida apresenta sua teoria e enfim insere o ritmo no desenvolvimento teórico. Portanto, após essa introdução sobre o ritmo, Zilberberg apresenta as dimensões da intensidade e extensidade, sendo a da intensidade chamada também de "intensidade-andamento", correspondendo ao sensível, e a extensidade correspondendo ao inteligível e tendo como subdimensões a duração e a espacialidade. (ZILBERBERG, 1996a, p. 10) Podemos verificar que o andamento, fundamental no outro artigo examinado, também aparece neste como extremamente importante. É também neste momento que o autor postula ali os tipos de correlações entre os eixos, conversas e inversas, e aparece a representação do gráfico tensivo, ainda tentando incluir os tempos cronológico e mnésico vistos no texto anterior:

[42] Tradução livre de: "Contraste entre temps accentués et temps inaccentués, ou désaccentués ; le nombre des seconds est toujours supérieur au nombre des premiers, tendanciellement unitaire ; la place du temps fort, à partir des observations de P.Fraisse sur la "rythmisation spontanée", est en tête ou en fin du groupe ou de la cellule rythmique ; la durée du temps accentué tend à être double de celle de la durée de chaque temps inaccentué pris isolément"

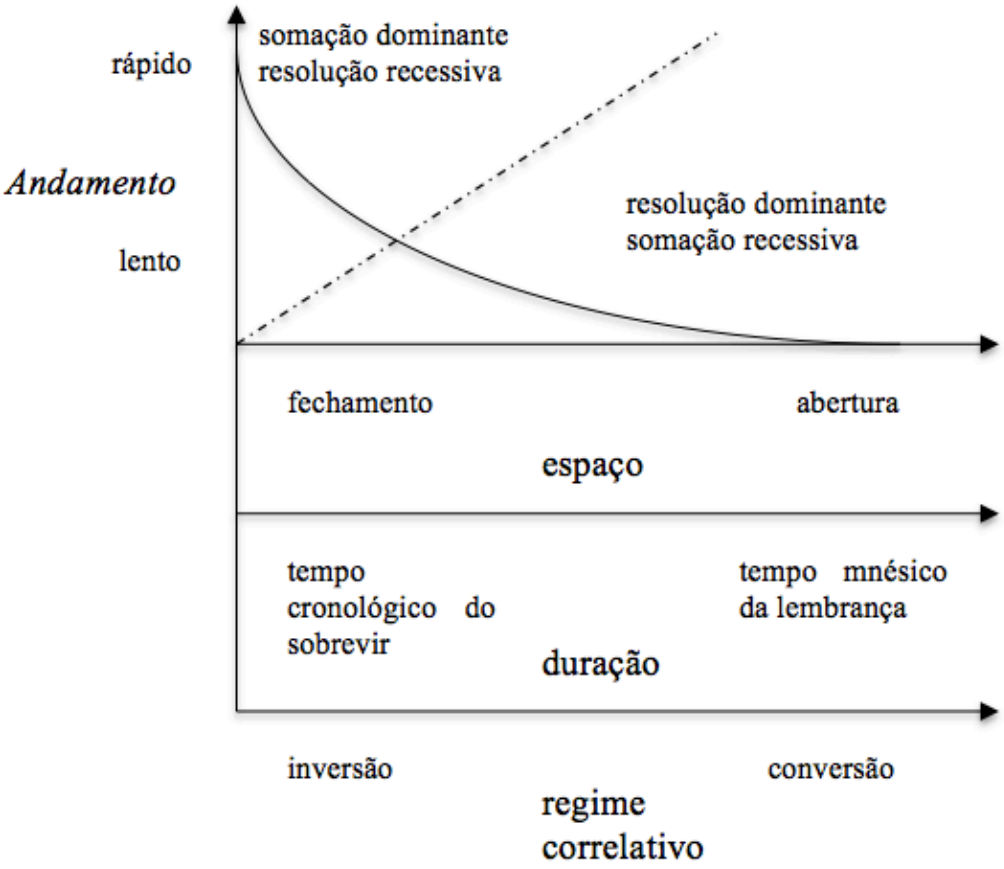


Figura 7 - Gráfico tensivo correlação inversa 1

O ritmo é então apresentado na dependência dos dois eixos e já se fala de tonicidade, neste momento colocada como submissa ao andamento na intensidade. O grupo rítmico

> Refere-se aos acentos e aos "in-acentos", uma vez que tanto os primeiros quanto os segundos provêm de uma correlação inversa: (i) os acentos são evidentemente tônicos enquanto intensidade, mas nulos enquanto extensidade; (ii) os "in-acentos" são, em virtude da mesma "razão", átonos em relação à intensidade, mas notáveis em relação à extensidade. [43] (ZILBERBERG, 1996a, p. 11)

[43] Tradução livre de: "fait appel à des accents et à des "in-accents", puisque les premiers comme les seconds sont les aboutissants d'une corrélation inverse : (i) les accents sont bien sûr toniques sous le rapport de l'intensité, mais nuls sous le rapport de l'extensité ; (ii) les "in-accents" sont, en vertu de la même "raison", atones sous le rapport de l'intensité, mais notables sous le rapport de l'extensité"

Os « tempos fortes » que compõem o ritmo são tônicos, logo, intensos, enquanto os fracos são extensos. O ritmo depende das duas dimensões e, diferentemente do apresentado no artigo anterior, já não se confunde com o andamento, como mostra o gráfico abaixo:

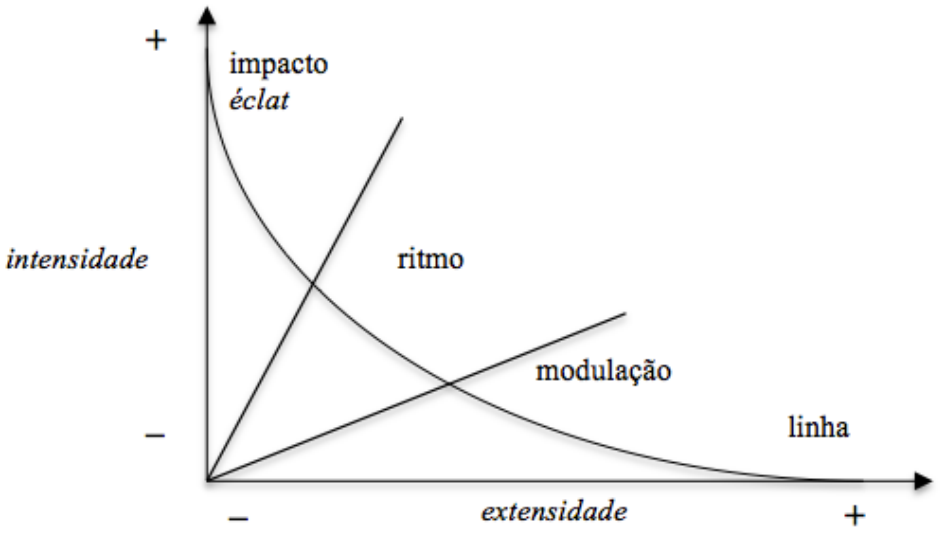


Figura 8 - Ritmo no gráfico tensivo

1.4.8. Ritmo e Geratividade

Ainda no mesmo ano do artigo anterior, Claude Zilberberg publica "Rythme et Générativité" no periódico *Études Littéraires* (ZILBERBERG, 1996b). Diferentemente do texto que analisamos anteriormente, neste não há nenhuma menção aos eixos da intensidade ou extensidade, fundamentais do projeto tensivo.

O artigo tem como objeto a análise do poema "l'eau douce", de Guillevic. O mesmo poema será retomado e também analisado em artigo de 2009, chamado "Figures et valeurs dans l'eau douce de Guillevic", publicado no livro *Des formes de vie aux valeurs*. (ZIBERBERG, 2011a), entretanto, as análises são substancialmente diferentes, fato que atribuímos à evolução da teoria.

É em *Rythme et Générativité* que Zilberberg fala explicitamente sobre a musicalização da semiótica. Ainda no preâmbulo do artigo, o autor coloca que se a diferença é fundamental para a linguística, a semiótica tem como recurso a oposição. É então que propõe uma musicalização da semiótica, ou melhor, uma integração da música com a semiótica uma vez que a música também transmite significações ao enunciatário sem a mediação dos signos. (ZILBERBERG, 1996b, p. 21)

Ritmo e prosódia fazem parte desta "musicalização" da semiótica, portanto, o ritmo é colocado como um objeto simples se considerado enquanto classe. Suas componentes são basicamente prosódicas, incluindo os intervalos de intensidade entre o acentuado e o inacentuado, os de *longueur*, ou seja, os contrastes de duração e o que ele vai chamar de intervalos de altura, caracterizados como saliências. Neste momento, não há maiores detalhamentos

sobre tais categorias propostas, mas, continuando seu raciocínio, o autor propõe que, por seu caráter de repetição, o ritmo é possuidor de uma vertente intersubjetiva e "estabelece entre os sujeitos uma comunicação imediata e eufórica". (ZILBERBERG, 1996b, p. 22)

Zilberberg estabelece perfis discursivos a partir dos quais seria possível realizar uma análise. São estas categorias a intensidade, demarcação, segmentação e ritmo. O ritmo é colocado como ligado ao plano da expressão no sentido de que se considera o número de batidas por segmento.

Assim, no poema "eau douce", o autor estabelece um sistema de decupagem e o reagrupa em relação aos temas e valores proporcionados pelas estrofes criando certas "fórmulas". Quando descreve o ritmo na análise, atém-se a questões realmente do plano da expressão. Entretanto, no parágrafo exatamente anterior a este, quando examina a segmentação, são colocadas questões extremamente pertinentes para se pensar um ritmo que envolva também o conteúdo. Diz ele:

> No nosso ponto de vista, o de estabelecer a pertinência de uma prosodização do conteúdo, essas distinções são indispensáveis. As questões relativas à interpretação continuam em geral estrangeiras ao texto; elas são tributárias da separação operada entre o texto e sua prosódia, entre o sentido e sua cadência. Por que procurar "em outro lugar" diferente da prosódia, ou seja, do elã que leva e transporta o recurso da dinâmica do conteúdo? A euforia discursiva sobrevém desde sua dinâmica expressiva – e reciprocamente! [...]Mas nada impede de acrescentar conteúdos figurativos a esses conteúdos figurais[44] (ZILBERBERG, 1996b, p. 30)

[44] Tradução livre de: "Dans la visée qui est la nôtre, à savoir établir la pertinence d'une prosodisation du contenu, ces distinctions sont indispensables. Les questions relatives à l'interprétation restent pour la plupart étrangères au texte ; elles sont tributaires du découplage opéré entre le texte et sa prosodie, entre le sens et sa cadence. Pourquoi chercher « ailleurs » que dans la prosodie, c'est-à-dire dans l'élan qui enlève et emporte, le ressort de la dynamique du contenu ? L'euphorie discursive survient dès sa dynamique expressive — et réciproquement ! [...] Mais rien n'interdit de surajouter à ces contenus figuraux des contenus figuratifs."

Estamos diante de um questionamento, de uma busca da semiótica tensiva e também de um conceito alargado de ritmo, mesmo que, em sua análise, este nome apareça apenas para dar conta do plano da expressão. É interessante observar, na linha de pensamento do autor, que tudo aquilo que aparece em forma de questionamento é o que ainda deve ser mais bem definido, estudado e que vai se desenvolver em outros trabalhos. O Zilberberg que se questiona neste texto tentará encontrar respostas em textos futuros. Uma prosodização do conteúdo está no cerne do conceito de ritmo que adotaremos para nossa análise.

Ainda no mesmo artigo, existe uma certa mistura entre o ritmo enquanto categoria do plano de expressão para se analisar um poema e a teorização do ritmo. Enquanto análise do poema, ele aparece apenas em sua acepção tradicional do estudo literário. Entretanto, ao final do texto, complexifica-se recebendo a influência de outras categorias, apresentando-se já na dependência do andamento e da direção.

Se este estudo se localiza ainda no princípio do projeto tensivo, o outro publicado no livro de 2011 analisa o poema em um momento mais maduro da teoria. Já estabelecidos e definidos os eixos da intensidade e extensidade, os conceitos de triagens e misturas, estilos ascendentes e descendentes são operacionalizados em uma análise minuciosa de estrofe a estrofe, levando em conta sobretudo o estilo concessivo e implicativo.

As fórmulas do primeiro serão deixadas de lado para dar lugar a gráficos e tabelas no segundo. O ritmo sequer é citado: o poema passa a ser analisado em termos de sintaxe intensiva, extensiva e juntiva, valores de universo e de absoluto e intensidade e extensidade. (ZIBERBERG, 2011a)

1.4.9. O lugar do ritmo na tensividade

Em *Tensão e Significação* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001), publicado originalmente em 1998, o ritmo está colocado no verbete "Emoção", ligado ao complexo fórico, que, por sua vez, faz par com o complexo modal. O complexo fórico é composto pelo andamento e pela duração e tem o ritmo como termo mediador entre a subitaneidade tônica e a duração átona. Para os autores, uma paixão, possuidora de um estilo tensivo, é afetada por um ritmo, uma escansão e uma pulsação, diferentemente da emoção, que é apenas um acento. (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 283)

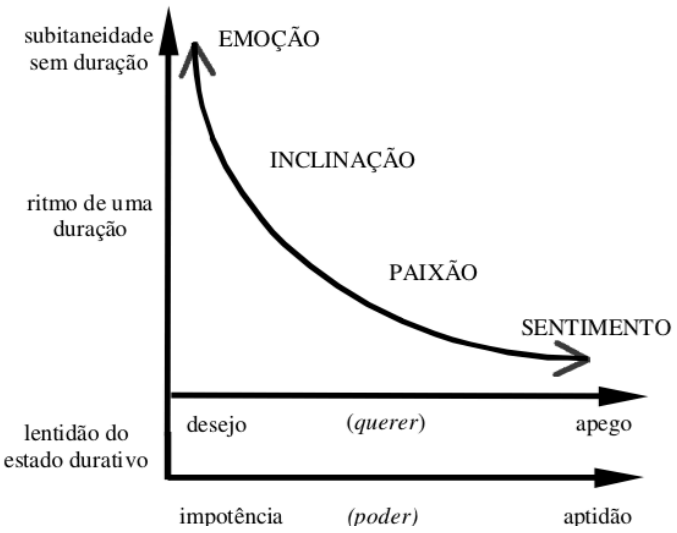


Figura 9 – Ritmo em Tensão e Significação

Nesta aproximação, os autores já anunciam, não sem dúvidas e questionamentos, uma tentativa de dar conta de um "esquema afetivo" em direção a uma sintaxe dos afetos. O ritmo aparece no gráfico tensivo entre a emoção, muito intensa e o sentimento extenso. O ritmo regularia então os estados intermediários da inclinação e da paixão.

1.4.10. Observações sobre a base tensiva do ritmo

Entrando no século XXI, tomamos o capítulo "Remarques sur l'assiette tensive du rythme", (ZILBERBERG, 2007)[45] publicado no livro *Rythme, sens & Textualité*, organizado por Michel Ballabriga et Patrick Mpondo-Dicka. Trata-se, como já comentamos anteriormente, de um livro contendo diversos artigos que utilizam o ritmo em análises de texto, a maioria deles pelo ponto de vista de Rastier – e então tendo como objeto poemas de pequena extensão – e o texto de Zilberberg traz uma perspectiva bastante diferente do resto do conjunto.

Este artigo não começa falando do ritmo ou da tensividade propriamente dita, mas do afeto e sua importância nas ciências humanas. A tensividade aparece como uma forma de colocar o afeto em análise. Assim, são subdimensões da intensidade o andamento e a tonicidade e da extensidade a temporalidade e espacialidade. Andamento e tonicidade estão colocados na mesma hierarquia, diferentemente do que estava colocado em *Signification du rythme et rythme de la signification*. No eixo da extensidade, o que era chamado de duração torna-se temporalidade.

É então que, no prosseguimento do texto, Zilberberg coloca o ritmo como produto da tonicidade com a temporalidade segundo o quadro abaixo:

[45] As citações deste artigo referem-se à tradução em português realizada por Ivã Carlos Lopes e Lucia Teixeira. (ZILBERBERG, 2010b)

intensidade regente \ extensidade regida	temporalidade	espacialidade
andamento	acontecimento	ubiquidade
tonicidade	ritmo	profundidade

Figura 10 - Ritmo no entrecruzamento dos eixos tensivos

Afirma o autor que

> 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. (ZILBERBERG, 2010b, p. 4)

É interessante notar essa mudança: se em 1990 o ritmo se confundia com o andamento, agora ele é produto da tonicidade, não mais do andamento, com a temporalidade.

Assim, se a tonicidade se compõe do que é tônico ou átono, não é difícil sublinhar esse caráter dentro do ritmo. O ritmo se compõe de elementos fortes e fracos, *posés* ou *levés,* dentro de uma sucessão, o que pode facilmente ser chamado de tônico ou átono.

Em relação à temporalidade, o autor afirma que a relação com o ritmo é mais complicada e muda de significação de acordo com três possíveis paradigmas de tempo: "o tempo diretivo das volições", que opõe foco e apreensão, o tempo "demarcativo das posições", opondo anterioridade e

posterioridade e o tempo "fórico dos elãs", que possui como valências o longo e o breve.

Para concluir, o autor afirma que

> 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. (ZILBERBERG, 2010b, p. 12)

1.4.11. O mito segundo Cassirer

Finalmente, tomamos o texto "Le mythe selon Cassirer", (ZILBERBERG, 2011b) datado de dezembro de 2011 e apresentado no Séminaire Sémiotique de Paris em fevereiro de 2013. Trata-se de um estudo, como diz o título, do mito para Cassirer tendo como base a tensividade. Assim, não é exatamente um estudo sobre o ritmo, embora este seja uma categoria de análise.

O autor propõe o seguinte esquema em que o ritmo está para a prosódia, no plano da expressão, da mesma forma como a figura está para a retórica no plano do conteúdo.

	Profundidade	
	Gestão das modulações	Gestão dos acentos
Expressão	prosódia	Ritmo
Conteúdo	Retórica	Figura

Figura 11 - Relações entre ritmo e prosódia

Entretanto, explicitando sempre suas bases hjelmslevianas, as categorias de plano de expressão devem também ser encontradas no plano do conteúdo, o que resulta na prosódia como nível de análise comportando o acento e o ritmo, segundo o esquema abaixo:

A direção→	Concentração ↓	Desdobramento (déploiement) ↓
O modo de eficiência→	O sobrevir	O pervir
A morfologia →	O acontecimento	O exercício
A prosódia →	O acento	O ritmo
O valor →	O único	O repetível
O modo de existência →	A apreensão	O foco

Figura 12 - Ritmo oposto ao acento

Colocando a prosódia como categoria, o autor propõe que do lado do acontecimento está o acento e do lado do exercício, o ritmo. Estabelece essas relações, segundo ele, da mesma forma como a melodia e a harmonia, ou seja, as relações podem se dar tanto horizontalmente como verticalmente. Assim, verticalmente, o ritmo seria propriedade do exercício e, horizontalmente, faria oposição ao acento.

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 extensidade. 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.

Dessa forma, de todos os conceitos de ritmo visitados, aquele que nos parece o mais proveitoso para uma análise é o de 2007, em que o ritmo ocupa

um lugar de afeto, no entrecruzamento dos eixos da intensidade e da extensidade, um produto da tonicidade com a temporalização. Em outras palavras, o ritmo é uma força em uma duração e, visto deste modo, pode nos auxiliar a propor análises rítmicas.

De certo modo, se podemos dizer que há uma constante sobre o ritmo nos trabalhos de Zilberberg, é de vê-lo exatamente assim, como um dos recursos do sentido. Acreditamos que, se o conceito aparece nos trabalhos do autor há 30 anos, isso quer dizer que se trata de algo difícil de ser definido, mas que merece ser pensado e analisado ainda hoje. Prova disto é que já não encontramos em trabalhos recentes do autor menções sobre o tempo cronológico e mnésico da forma que aparecia no artigo de 1990, nem dos paradigmas do tempo como no artigo de 2007, mas o ritmo continua se colocando como categoria e se prestando à reflexão semiótica.

O ritmo nunca aparece como um conceito solitário, isolado de outros. Ao contrário, ele existe sempre em relação seja qual for a época. Se em um texto se fala de um tempo rítmico contrastando e dependendo de um tempo cronológico, nos outros será o ritmo e a profundidade, ritmo e prosódia, etc.

Os elementos constituintes do ritmo para Zilberberg já estão presentes desde seu livro *Information rythmique*, e de certa forma se mantém até seus mais recentes trabalhos. O ritmo difere do metro, do número, porque tem um componente de espera, de transitividade que leva a pensar no intervalo, nas pausas e nos acentos. O que fez Zilberberg foi integrar esse conceito inicial de ritmo na economia de seu modelo tensivo e essa integração foi sendo possível conforme sua própria estrutura tensiva foi evoluindo ao longo do tempo.

Assim, se uma "estrutura tensiva", nome de seu último livro, é a mais importante contribuição teórica de Zilberberg, o ritmo sempre esteve inserido como conceito importante no modelo, ainda que ocupando lugares diferentes. O que muda, não é propriamente o conceito de ritmo, mas o modelo tensivo que se aprimora. Tal modelo, que atualmente propõe as intensidades e extensidades e a transitividade entre elas, fornece ao ritmo um lugar de existência que garante sua operacionalidade.

1.4.12. Ritmo para Jacques Fontanille

Apesar de coautor da teoria tensiva com Claude Zilberberg, Jacques Fontanille apresenta o conceito de ritmo de maneira um tanto dispersa em obra, não sendo para ele um conceito tão importante quanto o é para Zilberberg. Em *Sémiotique du Discours*, (FONTANILLE, 1998a) em seu capítulo sobre as Paixões, propõe tratá-las da perspectiva do discurso em ato, o que significa considerá-las como uma conjugação do sensível e do inteligível. Para tanto, o autor propõe códigos de identificação dos efeitos passionais do discurso, sendo eles, do lado do sensível, os códigos somáticos e figurativos e, do lado do inteligível, os códigos modais, perspectivos e rítmicos. (FONTANILLE, 1998a, p. 213-214)

A colocação do ritmo no eixo do inteligível é uma tomada de posição importante: não se trata aqui de um ritmo como conceito articulado entre os dois eixos, como propõe Zilberberg, mas apenas considerado enquanto quantificação. É interessante notar que, se parece que para Fontanille o ritmo está na ordem da extensidade como valor de pura repetição, Zilberberg, situando-o no cruzamento entre as duas dimensões, procura dar-lhe um lugar de afeto. Nada menos afetivo que uma pura repetição[46]. Mas se ritmo é tonicidade e temporalização, se é espera, também entra como uma das chaves para a compreensão da afetividade.

Os códigos rítmicos, bem como os figurativos, correspondem à maneira como o campo de presença é atravessado por um fluxo de figuras. Estas figuras estão de acordo com um ritmo, ou seja, uma ordem e uma frequência regulares. O ritmo é então definido como uma das formas mínimas da intencionalidade,

[46] Exceção feita ao artigo de 2011, Le mythe selon Cassirer em que, como vimos, Zilberberg coloca o ritmo como repetível.

uma vez que “programa, regulariza e impõe a percepção dos contrastes”, ou seja, dos valores elementares, fazendo com que o autor afirme que “onde há ritmo há sentido”. (FONTANILLE, 1998a, p. 216)

Por outro lado, Fontanille prevê também que o ritmo do ponto de vista do efeito passional possui uma outra nuance: trata-se de um perfil de tensões sentidas pelo corpo próprio, ou seja, ritmo lento, agitado, sincopado, etc.

Passando para outro texto, no artigo “Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère” (FONTANILLE, 1998b) o ritmo é definido principalmente como uma repetição, a repetição de traços em um plano apenas.

O autor faz uma distinção entre o ritmo e a forma segundo as concepções de Hjelmslev. Para haver uma forma é necessário que o ritmo se dê tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. Se ela ocorre apenas em um dos planos, temos simplesmente um ritmo. Desta maneira, o ritmo é uma espera ou uma nostalgia do sentido, como diz o autor, mas não é uma semiose.

Seu exemplo para isso são traços encontrados em um osso. O ritmo formado por esses traços não possui um sentido, porém, se ele vier acompanhado pelo canto do líder da tribo que o traçava em um ritual, temos a forma, a semiose.

Embora essa conceituação de Fontanille seja bastante interessante, entendemos que o conceito que ele tem de ritmo não é exatamente o mesmo com que trabalhamos. O que ele chama de ritmo, podemos simplesmente tratar como repetição, uma vez que essa inclui apenas a repetição mas não a mudança, como prevê Zilberberg a partir de Saussure e Bachelard.

1.4.13. Sequência serial de Jacques Geninasca

Jacques Geninasca, em seu artigo *L'énonciation et le nombre : séries textuelles, cohérence discursive et rythme,* (GENINASCA, 1992) se propõe a tratar do sintagma serial a partir da análise de um verso de *Phedra*, de Racine. Tomando o verso 273, "*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue*", em um primeiro momento o autor estabelece uma análise semântica aos moldes de Greimas. É em um segundo momento que o autor propõe uma visão rítmica do mesmo verso, vivendo-o como

> uma sucessão de acontecimentos, de natureza tensiva e fórica, como a aventura do sujeito que percebe e sabe, cuja existência é suspensa à relação que o faz ser ao mesmo tempo que instaura um mundo inteligível. Verdadeira célula rítmica, o sintagma serial de três termos assegura a atualização de uma estrutura elementar vivida como uma sequência de estados tensivos e fóricos, feita de espera, de surpresa e de relaxamento eufórico.[47] (GENINASCA, 1992, p. 254)

Desse modo, como foi anunciado, estabelece nesta célula rítmica três elementos: a espera, a surpresa e a resolução eufórica. Tudo se passa como se os dois primeiros elementos constituíssem uma certa unidade e o terceiro fosse o responsável por uma mudança, mas ao mesmo tempo pela garantia de manutenção de um ritmo.

Qualquer repetição formal, seja ela de expressão ou conteúdo, espera sua triplicação. Assim, "duas sequências, duas relações formalmente parecidas (permitindo uma permutação ou uma inversão) são necessárias e suficientes

[47] Tradução livre de: "une succession d'événements, de nature tensive et phorique, comme l'aventure du sujet percevant et connaissant, dont l'existence est suspendue à la relation qui le fait être en même temps qu'elle instaure un monde intelligible. Véritable cellule rythmique, le syntagme sériel à trois termes assure l'actualisation d'une structure élémentaire vécue comme une séquence d'états tensifs et phoriques, faite d'attente, de surprise et de détente euphorique."

para suscitar o estado de espera que inaugura o sintagma rítmico". [48] (GENINASCA, 1992, p. 255)

A surpresa não é muito bem esclarecida mas se coloca como uma disforia, como uma "tensão desorientada" decorrente de uma espera frustrada, causadora de uma crise de confiança do sujeito com um mundo que não respeita os princípios de regularidade necessários para garantir sua inteligibilidade. (GENINASCA, 1992, p. 255)

Por fim, a resolução eufórica é a descoberta, após a disforia da perda de confiança do sujeito na "surpresa", de um novo princípio de ordem, ainda melhor que o primeiro e que relaxa o sujeito:

> A euforia que conclui uma sequência rítmica nasce sob o efeito conjugado do sentimento, de natureza proprioceptiva, de uma superabundância de energia disponível e da revelação súbita de um princípio de ordem e de inteligibilidade, mais poderoso que aquele do conjunto que os mesmos constituem (a, b). Passamos do nível das interações fatuais ao de uma ordem estrutural, de uma apreensão fenomenal de interações fatuais à inteligência de um mundo feito de puras relações.[49] (GENINASCA, 1992, p. 255)

É possível notar a diferença de abordagem do ritmo neste artigo e na vertente esquemática, nos trabalhos de Rastier, por exemplo. Se este último analisava também o verso de um poema elegendo um tema e como se dava sua distribuição, no caso de Geninasca, vemos um tratamento menos discursivo e mais profundo, não estabelecendo uma isotopia, mas valores como a espera, a

[48] Tradução livre de: "Deux séquences, deux mises en relations formellement semblables (à une permutation ou à une inversion près) sont nécessaires et suffisantes pour susciter l'état d'attente qui inaugure le syntagme rythmique."

[49] Tradução livre de: L'euphorie qui conclut une séquence rythmique naît sous l'effet conjugué du sentiment, de nature proprioceptive, d'une surabondance d'énergie disponible et de la révélation soudaine d'un principe d'ordre et d'intelligibilité, plus puissant que celui de l'ensemble qu'ils constituent (*a, b)*. On est passé du niveau des itérations factuelles, à celui d'un ordre structurel, d'une saisie phénoménale d'itérations factuelles à l'intelligence d'un monde fait de pures relations.

surpresa e a resolução eufórica.[50] Também há uma primazia do ritmo como estrutura, diferenciando-se da percepção do fenômeno que vimos na vertente gestáltica.

Finalmente, Geninasca compreende o ritmo de uma maneira semelhante ao princípio do Nirvana de Freud, uma vez que "entrar no ritmo" corresponde a uma diminuição de tensão necessariamente eufórica. Há uma relação estabelecida entre uma surpresa disfórica, causadora de tensão porque interrompe a constância e uma "energia disponível" a reorganizar o mundo, diminuir a tensão e voltar ao prazer (euforia).

Em termos operacionais, embora pareça um modelo bastante interessante, é preciso testá-lo e ver em diferentes objetos se esta configuração se repete. Além disso, esta célula rítmica não é analisada nem mesmo no verso de Fedra, estudado na primeira parte do artigo. Outro problema a ser colocado é que o autor propõe a análise do sintagma serial, o que pode ser rentável para a análise de uma poesia, mas em objetos de maior extensão como romances ou filmes, a aplicabilidade fica a ser provada.

[50] Embora não haja referência direta, tais elementos estão em consonância com as definições de ritmo apresentadas por Paul Valéry e frequentemente retomadas por Claude Zilberberg.

1.4.14. Trabalhos decorrentes

Muitos dos pesquisadores que vem dando continuidade aos estudos no segmento da semiótica tensiva de Claude Zilberberg estão no Brasil, principalmente – mas não exclusivamente – na Universidade de São Paulo e na Universidade Federal Fluminense. Dentro desses dois grupos selecionamos alguns trabalhos de Luiz Tatit e Lucia Teixeira no que dizem respeito ao tratamento rítmico.

Luiz Tatit, criador da semiótica da canção, propõe os elos entre melodia e letra, a musicalização da semiótica e a semiotização da canção com base na semiótica tensiva de Zilberberg. Em se tratando de ritmo, no livro *Musicando a Semiótica* (TATIT, 1997), o autor toma de Zilberberg a ideia das paradas e continuações presentes em "Para introduzir o fazer missivo" (ZILBERBERG, 2006b) para constituir o ritmo.

Antes de prosseguir no pensamento de Tatit, cabe nos determos um pouco nesse texto de Zilberberg que, embora não seja um texto sobre o ritmo, é importante na economia do pensamento do autor. Em linhas gerais, Zilberberg instaura paradas e continuações que se desbobram em um modelo em que se prevê a *continuação da parada*, a *parada da parada*, a *continuação da continuação e* a *parada da continuação.*

A parada se configura como um antiprograma e corresponde aos valores chamados remissivos, enquanto a continuação – ou mesmo parada da parada – o programa, faz valer os valores emissivos. Assim, os sujeitos estão sempre envolvidos de maneira bastante dinâmica. Suas vidas estão sempre alternando entre momentos de paradas e continuações que podem ter durações variáveis.

O velho conhecido "e foram felizes para sempre" dos contos de fadas explicita bem o que é essencialmente a continuação da continuação: um fluxo que não conhece um fim. Acontece que esse só pode mesmo ser o final das fábulas e nunca seu início, uma vez que as narrativas só se desenvolvem porque não há continuação que dure para sempre, uma série de interrupções, de paradas, se instauram desviando o curso do sujeito. Assim, todo estado que continua deve uma hora parar, o que corresponde ao que chamamos de parada da continuação.

Em seguida, há certo momento em que aquilo que continua, passa a ser a parada, que pode ser sentida eufórica ou disforicamente por um sujeito qualquer: tudo depende se ele desejava essa parada ou não. Por fim, há o momento da parada da parada, já que, não há parada que dure para sempre, mesmo que seja a continuação da parada e, parando a parada, já se recobra de novo a continuação.

As paradas e continuações estão relacionadas à sílaba saussuriana, que coloca que toda abertura sonora aponta para um fechamento posterior e vice-versa, ou seja, uma abertura vocálica será seguida de um fechamento, uma consoante. Do mesmo modo paradas são seguidas de continuações, caracterizando oscilações tensivas.

É a partir desse movimento que Tatit definirá o ritmo:

> O ritmo nasce assim do encontro das forças coesivas da melodia, aquelas que buscam a continuidade, com as forças dispersivas que provocam rupturas e desvios em sua rota. [...] A alternância dessas categorias é o grande imperativo rítmico para termos melodia de canção. (TATIT, 1997, p. 97)

É assim que o ritmo poderá ser pensado como a alternância entre as paradas e as continuações, incluindo seus intervalos como parada da parada. Nesses termos será analisada a canção "um brilho de beleza" (TATIT, 1997, p. 133) como também, anos mais tarde, o conto de Guimarães Rosa "os cimos" (TATIT, 2011), demonstrando a operacionalidade do conceito tanto na canção como na literatura.

Lucia Teixeira, por sua vez, vale-se das ideias zilberbeguianas de ritmo para trabalhar com objetos semióticos visuais. Seja em poemas concretos (TEIXEIRA, 2008), seja em quadros de Mondrian e Antonio Bandeira, (TEIXEIRA, 2010) a autora toma de Zilberberg a noção de ritmo que o coloca como uma incidência da tonicidade sobre a extensidade para tentar responder às perguntas:

> Se o conceito mais difundido de ritmo sempre o associa a expectativas, marcações, alternâncias, apoios, cortes e continuidades, de que modo integrar a essa concepção discretizante a relação nem sempre mensurável com a irregularidade, a quebra da expectativa e a surpresa que também constituem o ritmo? Falando em arritmia? Propondo uma oposição entre ritmo e ausência de ritmo? (TEIXEIRA, 2010, p. 5)

A aplicação da ideia de Zilberberg na análise de uma tela de Mondrian mostra-se um ganho, uma vez que o simples tratamento das categorias eidéticas, cromáticas e topológicas ajuda, mas não aprofunda a análise do objeto. A autora atribui então valores como de intensidade a categorias eidéticas em relação à extensidade de marcas topológicas além de atribuir grande importância ao intervalo e ao andamento.

Desse modo, Lucia Teixeira dá conta dos movimentos observados, do desenvolvimento do ritmo dentro das artes plásticas, abrindo a análise a outros

objetos que não os verbais, em uma tentativa de efetivar a possibilidade que o verbete ritmo anunciava nos dicionários de semiótica, de ser um conceito suficientemente amplo para ser utilizado em outras semióticas.

2. O RITMO E OS TEXTOS

2.1. A CENTRALIDADE DA NARRATIVA

Após essa longa incursão teórica, cabe mostrar qual concepção de ritmo adotamos e o porquê de utilizá-la. Em primeiro lugar, é preciso dizer que escolhemos um modelo rítmico que parece melhor adequado aos objetos de análise a que nos propomos. Grande parte dos textos, principalmente prosa literária e cinema, é de natureza narrativa, o que quer dizer ser possível seguir uma linha narrativa, um enredo, a partir da questão: de que fala esse livro/filme?, existe uma resposta mais ou menos semelhante. Para esses textos, o modelo narrativo de Greimas, com bases proppianas, dá conta das análises.

Outros textos, no entanto, não possuem a mesma clareza e a narratividade não é de modo algum central. Alguns elementos narrativos aparecem de forma dispersa, mas temos a sensação de que determinada obra fala de "outra coisa". Não se pode dizer, contudo, que tais textos não possuem sentido; o que ocorre é que o sentido se dá a partir de estratégias diferentes.

Em um trabalho anterior (ZERBINATTI, 2014, p. 13-25) , tivemos a ocasião de colocar lado a lado dois romances de Paulo Leminski, *Agora é que são elas* (LEMINSKI, 1999) e *Catatau,* (LEMINSKI, 2010) e mostrar determinadas diferenças estruturais de uma obra mais narrativa e outra menos. Retomando os exemplos trabalhados, temos a primeira página de cada um dos romances:

2.1.1.Agora É Que São Elas

CAPÍTULO 1

1

Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria. Era baixinha, tinha sardas e tirei-lhe o cabaço na primeira oportunidade. Não ficou por isso. A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce. Nem tudo foram rosas, no princípio. Nos pulsos ainda me ardem as cicatrizes de três mal sucedidas tentativas de suicídio. Mas eu não posso ver sangue. Sobretudo, quando meu. Assim decidi continuar vivo. Principalmente porque o mundo estava cheio delas. De Marlenes. De Ivones. De Déboras. De Luísas. De Sônias. De Olgas. De Sandras. De Edites. De Kátias. De Rosas. De Evas. De Anas. De Mônicas. De Helenas. De Rutes. De Raquéis. De Albertos. De Carlos. De Júniors, De... (ihh, acho que acabo de cometer um ato falho). De Joanas. De Veras. De Normas.

2

De Norma, me lembro bem. (LEMINSKI, 1999, p. 7)

2.1.2. Catatau

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, — vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de "barbarus — non intellegor ulli" — dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLO A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. Desde verdes anos, via de regra, medito horizontal manhã cedo, só vindo à luz já sol meiodia. Estar, mister de deuses, na atual circunstância, presença no estanque dessa Vrijburg, gaza de mapas, taba rasa de humores, orto e zoo, oca de feras e casa de flores. Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam enxames. Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam: MAMÕES. O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias. Cheiro um palmo à frente do nariz, mim, imenso e imerso, bom. Bestas, feras entre flores festas circulam em jaula tripla — as piores, dupla as maiores; em gaiolas, as menores, à ventura — as melhores. Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato. Pouco mais que o nome o toupinambaoults lhes signou, suspensos apenas pelo nó do apelo. De longe, três pontos... Em foco, Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e fundos. Saem da mãe com setenta e um dentes, dos quais dez caem aí mesmo, vinte e cinco ao primeiro bocado de terra, vinte o vento leva, quatorze a água, e um desaparece num acidente. (LEMINSKI, 2010, p. 15)

Observamos que os textos possuem grandes diferença entre si e que, portanto, causam impactos também diferentes. Percebemos que os textos podem operar sob a lógica do acontecimento ou do exercício[51] como procedimentos de leitura, conceitos esses de Zilberberg. O acontecimento se impõe de maneira brusca e inesperada, desestabilizando o sujeito e fazendo com que tenha que lidar com o alto índice de surpresa em que se vê imerso. Já o exercício, pelo contrário, constitui-se de repetição extensa, do domínio do previsível e do esperado.

O autor trabalha com a ideia de que o acontecimento, quando colocado no gráfico tensivo de intensidade e extensidade, é altamente intenso e se apresenta como afetividade. No momento de sua irrupção, o acontecimento fornece ao sujeito grande carga de afeto à primeira vista sem explicação, ele é muito mais sentido do que pensado. Entretanto, com o passar do tempo, vai perdendo sua intensidade afetiva e ganhando legibilidade, aumentando sua extensidade e tornando-se exercício, como no gráfico que se segue:

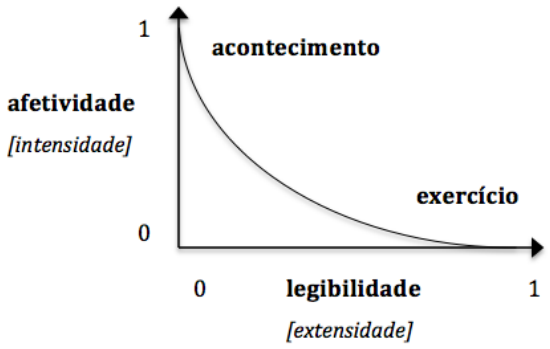


Figura 13 - Exercício e acontecimento

[51] Diversos são os textos de Zilberberg a trabalhar com a ideia de acontecimento. Em suas primeiras aparições, como por exemplo no capítulo IV de *Élements de Grammaire Tensive*, (ZILBERBERG, 2006c) os termos apresentados são *acontecimento* e *estado*. Em seus trabalhos mais recentes, (2009, 2012)o autor propõe *exercício* como correlato do *acontecimento*, opção que adotamos em nossa tese por compreendermos que desfaz ambiguidades que poderiam ser causadas pelo termo *estado*.

Assim, uma certa dose de previsibilidade – ou exercício – está presente nos textos mais narrativos, já que o leitor é capaz de estabelecer hipóteses sobre o que se seguirá na leitura a partir do que já foi dito. Se pensarmos no imenso sucesso dos romances policiais e de suspense, veremos que não se pode prever necessariamente o que há de vir – quem é o assassino, por exemplo – mas é possível formular hipóteses e suspeitos a partir dos dados que vão sendo progressivamente fornecidos. Já os textos menos narrativos são da ordem do acontecimento, uma série de informações são apresentadas de maneira menos organizada, surpreendendo o leitor.

Podemos supor que o conceito hjelmsleviano de catálise esteja na base dessa conclusão.[52] A catálise é o processo pelo qual é possível explicitar e reconstituir um encadeamento de sentido a partir dos elementos que se encontravam elípticos. Isso só é possível através de elementos contextuais e por pressuposição. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p.54-55). Assim, a catálise constitui-se como "um argumento de retroleitura" (BEIVIDAS, 2009, p.123), já que consiste em explicitar elementos implícitos a partir de seus efeitos manifestos. São exigidas do leitor muito mais catálises em textos pouco narrativos do que nos mais narrativos, já que, naqueles, as conexões são muito menos explícitas gerando impacto e surpresa. Em termos de andamento, podemos notar que a aceleração é enorme: não há muita espera, esse tempo de que o leitor necessita para estabelecer ligações entre o que está sendo lido. Por isso temos a sensação

[52] De acordo com Hjelmslev, "Definiremos a *catálise* como o registro de coesões através do câmbio de uma grandeza por outra com a qual ela contrai uma substituição" e ainda como a interpolação de "certos funtivos inacessíveis ao conhecimento por outras vias" (HJELMSLEV, 2003, p. 99-100).

de alta velocidade, os elementos textuais são colocados em sucessão sem muitos conectores, causando surpresa e aceleração e exigindo que o leitor estabeleça a coerência do texto que lhe parece oculta ou elíptica.

Não queremos dizer que uma análise narrativa em textos menos narrativos seria impossível, mas apenas que seria pouco frutífera em termos de explicitação da construção do sentido. Parece-nos que uma análise rítmica dos conteúdos dessas obras poderia elucidar aspectos que não são levados em conta com a análise da narrativa.

2.2. RITMO E TRANSFORMAÇÃO

Dentre todas as vertentes do pensamento rítmico em semiótica que verificamos no capítulo anterior, a vertente tensiva nos parece a mais apropriada para a análise de textos pouco narrativos, principalmente o estudo de Zilberberg que coloca o ritmo como entrecruzamento da tonicidade com a temporalidade, e que de alguma forma se inspira na ideia de Freud de um ritmo como transcurso temporal das mudanças. Com efeito, o ritmo se desdobra dentro de uma extensão temporal e será marcado por variações de tonicidade. Por considerarmos que mesmo a vertente tensiva tem algo de esquemático, proporemos um conceito de ritmo composto de uma dimensão afetiva (tensiva) e de uma dimensão esquemática.

Desse modo, é possível compor uma célula rítmica[53], composta de diferentes constituintes elementares[54], que possa de certo modo dar conta de certos elementos com algum grau de invariância. Quando dizemos que uma célula rítmica se compõe de elementos nomeados (1), (2) e (3), propomos que existe certa unidade isotópica (seja isotopia de expressão ou conteúdo) para o que chamamos de (1), que será diferente da unidade isotópica de (2) e de (3). Uma célula rítmica será composta de quantos elementos forem pertinentes para

[53] Consideramos "célula rítmica" principalmente na acepção de Zilberberg embora René Thom também a utilize. Para este autor, célula rítmica ou melódica são exemplos de uma pregnância musical "que subsiste no espírito enquanto lembrança dos instantes passados, e enquanto antecipação dos instantes futuros". Tradução livre de: "qui subsiste dans l'esprit en tant que souvenir des instants passés, et en tant qu'anticipation des instants futurs." (THOM, 1990, p.119)

[54] Adotamos aqui "constituintes elementares" como coloca Zilberberg (1996a, p.5). Nesta passagem, o autor diz que tais constituintes são também chamados de tempos, mas acreditamos que, como tratamos de uma obra em prosa e não de uma música, o primeiro termo evita as confusões que podem ser geradas pelo segundo.

o texto a ser analisado. Uma vez estabelecida a invariância dos elementos, a leitura já se torna um pouco mais organizada, já é possível detectar traços capazes de responder à pergunta: "de que fala esse texto?"

Até esse momento, com o estabelecimento da célula rítmica, nada nos separaria de uma aplicação puramente esquemática do ritmo. Entretanto, o que aprendemos com a vertente tensiva é o caráter de afeto presente no ritmo. Assim, torna-se necessário dar um passo além e, em vez de simplesmente apontar recorrências, procurar dar conta do movimento, do encadeamento dos elementos rítmicos, inserindo uma dimensão afetiva.

Podemos pensar que o ritmo não é apenas aquilo que se repete, ele é sobretudo aquilo que se transforma. É verdade que em muitos casos se fala de ritmo como repetição, como um sistema de repetições no tempo, porém o ritmo não só admite a variação como precisa dela para se constituir. Uma célula rítmica se repete, mas é necessário que se componha de elementos heterogêneos, senão trata-se de simples repetição. É a necessidade dessa variação que dá lugar à espera, tão aclamada por Valéry e, por consequência, Zilberberg. A espera no ritmo é diferente da espera na repetição, pois não é apenas espera do esperado como também espera do inesperado. O ritmo presume espera, mas não apenas repetição.

Retomemos o texto de Valéry mencionado no capítulo 2, item 4.3:

> Quando os acontecimentos se sucedem, sejam quais forem esses acontecimentos, se eles são distintos, pode ocorrer de sermos levados a percebê-los como se cada acontecimento fosse resposta do acontecimento precedente.
> Diríamos então que o intervalo desses acontecimentos está contido entre α e ß. Ele é da ordem da grandeza-tempo de um arco reflexo – e supomos interiormente uma espécie de propagação ou de funcionamento intermediário tal que (2) seja o efeito de (1).

> Quando dizemos: um golpe não espera o outro – quer dizer que o intervalo era menos do que o necessário para que o golpe (2) fosse resposta do golpe (1)
> (...) Uma nota espera uma outra ou não a espera (...) É esta construção que é o ritmo.[55] (VALÉRY *apud* ZILBERBERG, 1996a, p. 4).

Se, segundo Valéry, (2) é o efeito de (1), existe alguma coisa no intervalo, na transformação que encadeia os elementos. Aí está uma das importantes diferenças do ritmo para a simples repetição. Pode-se repetir (1) e (2) com diversas combinatórias sem que essa repetição componha exatamente um ritmo. Temos um ritmo quando (2) é feito de (1), quando algum tipo de dependência se passa no intervalo.

É preciso inserir um componente de afeto, da ordem da intensidade no estudo do ritmo. A proposição de uma leitura rítmica deve então dar conta do caráter variante dentro da invariância, do intervalo e da espera. O ritmo acontece na passagem de um elemento a outro da célula rítmica e não apenas em seus elementos invariantes 1-2-3-2-3-3-3-3-2-1-2-3.

[55] Tradução livre de: Quand des événements se succèdent, quels que soient ces événements, s'ils sont distincts, il peut arriver que nous soyons portés à les percevoir comme si chaque événement était réponse de l'événement antécédent. On dira alors que l'intervalle de ces événements est compris entre a et ß. Il est de l'ordre de grandeur-temps d'un arc réflexe — et nous supposons intérieurement une sorte de propagation ou de fonctionnement intermédiaire tel que (2) soit l'effet de (1). Quand on dit : Un coup n'attendait pas l'autre — c'est dire que l'intervalle était plus petit que celui qu'il eût fallu pour que le coup (2) fût réponse du coup (1). (...) Une note en attend une autre ou ne l'attend pas (…) C'est cette construction qui est le rythme.

Para dar conta dessas transformações, recorremos outra vez a Zilberberg no que tange à sintaxe intensiva, com suas progressões ascendentes e descendentes, que são para ele a base do movimento tensivo. Para o autor, a sintaxe intensiva tem como característica a circularidade, ou seja,

> o fato de os aumentos e as diminuições efetuadas intervirem enquanto operações e também enquanto objetos, ou simplesmente: se o sujeito intervém, ele aumenta ou diminui um aumento ou uma diminuição; esse nível constitui o plano do conteúdo, as grandezas-objeto constituem o plano da expressão. (ZILBERBERG, 2012, p. 66)[56]

Assim, poderíamos tomar "mais" e "menos" como "unidades de progressão", espécies de "sílabas intensivas[57]" e colocá-los em quatro diferentes possibilidades operacionais, considerando um percurso ascendente ou descendente[58]:

[56] Tradução livre de: "c'est-à-dire le fait que les augmentations et les diminutions effectuées interviennent et au titre d'opérations et au titre d'objets, soit simplement : si le sujet intervient, il augmente ou diminue une augmentation ou une diminution; cette strate constitue le plan du contenu, les grandeurs-objets traitées, le plan de l'expression.

[57] Zilberberg tira a ideia de sílaba e das unidades "mais" e "menos" da sílaba de Saussure, que coloca os traços de implosão e explosão como constitutivos de uma sílaba. (ZILBERBERG, 2009)

[58] Uma versão deste quadro pode ser encontrada em (ZILBERBERG, 2006c, p.213) Acrescentamos apenas os termos *saturação, extinção, restabelecimento, recrudescimento, atenuação e minimização,* previstos pelo próprio autor na mesma obra, porém não colocados nesse diagrama específico.

sintaxe → morfologia ↓	estado inicial	modulação →		estado resultante
ascendência	somente *menos* (extinção)	menos *menos* (restabelecimento)	mais *mais* (recrudescimento)	somente *mais* (saturação)
descendência	somente *mais* (saturação)	menos *mais* (atenuação)	mais *menos* (minimização)	somente *menos* (extinção)

Figura 14 – Sintaxe Intensiva

Desse modo, no percurso ascendente, tomamos uma direção da diminuição para o aumento, acrescentando *mais*, ou seja, de um *menos menos* até um *mais mais* que, no limite, levaria à saturação, onde haveria "só mais". Da mesma maneira, em um percurso descendente acrescentaríamos *menos*, ou seja, o excesso de *mais* diminuiria um pouco (*menos mais*) até ser reforçado por uma diminuição maior (*mais menos*) que poderia chegar em um "só *menos*", a extinção. Segundo Zilberberg, quando uma dessas possibilidades é privilegiada em determinado texto, temos a caracterização de um estilo sintático. (ZILBERBERG, 2009, p. 379) Tais percursos constroem a interação subjetiva, sendo assim fundamentais para a relação do sujeito com o objeto.

Os avanços e retomadas (dimensão afetiva) são tão parte do ritmo quanto a invariância do elemento da célula (dimensão esquemática). Cada elemento invariante precisa de tonicidade para se caracterizar como tal. Dessa forma, poderíamos perguntar como decidir dentro de um livro saturado o que constitui um ritmo? Não apenas aquilo que se repete, mas o que se repete tonicamente a

ponto de ser lembrado (rememorado e reconhecido). Já a pergunta: como se faz a passagem de um elemento a outro da célula rítmica? Poderia ser inicialmente respondida como: pelo acréscimo de *mais* e *menos*. *Mais* e *menos* tonicidade, *mais* e *menos* presença, *mais* e *menos* 1, 2 e 3.

Isso posto, os próximos capítulos serão dedicados à análise do romance *Catatau* e do filme *Ex-isto* seguindo o modelo rítmico ora apresentado. Veremos como tais conceitos podem ser colocados em prática em obras de narratividade não central.

3. ANÁLISE DE CATATAU

3.1. INTRODUÇÃO À OBRA

O escritor brasileiro Paulo Leminski foi um autor que transitou entre os mais diferentes gêneros, produzindo uma obra bastante abrangente. Dedicou-se ao romance com *Agora É Que São Elas,* (LEMINSKI, 1999) além de ter escrito a prosa experimental chamada por ele de 'romance-ideia' *Catatau* (LEMINSKI, 2010); fez traduções importantes de autores como Samuel Beckett, James Joyce e John Fante; escreveu ainda um livro infanto-juvenil, um livro de contos, além de uma série de biografias; compôs diversas canções e, finalmente, dentro de sua obra poética, encontra-se uma diversidade bastante considerável que vai desde o haikai até poemas de clara influência concretista.

Catatau é considerado ainda hoje um dos grandes livros da literatura brasileira embora em realidade tenha sido muito pouco lido. Trata-se de um livro que tem quatro edições (1975, 1989, 2004 e 2010), e a crítica hesita sempre em como classificá-lo, já que há dificuldade em inseri-lo num gênero estabelecido. O "romance- ideia", como definido por seu autor, é também chamado por vezes de 'prosa experimental', assemelhando-se a um certo estilo joyciano. Nesse texto, a narratividade não é central e, pode-se dizer, é mesmo quase inexistente. Suas mais de duzentas páginas se desenvolvem em um único parágrafo de frases curtas e sem uma linearidade própria.

Entetanto, se tivéssemos que extrair da obra uma narrativa em linhas gerais, diríamos que *Catatau* trata da vinda de *Renatus Cartesius*, o filósofo René Descartes, para o Brasil na corte de Maurício de Nassau. O autor de "penso, logo existo", quando se vê imerso em um ambiente verdadeiramente estranho e complexo,

percebe que já não consegue mais estabelecer sua razão, seu logos (a justa razão aqui delira). Algo de aparentemente muito simples mas escrito de forma bastante incomum.

Com efeito, seguindo os trabalhos de Romulo Valle Salvino (SALVINO, 2000) e Tida Carvalho (CARVALHO, 1999), e considerando em certo nível o *Catatau* como paródia das obras cartesianas (SALVINO, 2000, p.17), temos, além de semelhanças bastante explícitas, a constituição de uma espécie de crítica do autor.

O Descartes de obras como *Discurso do Método* (DESCARTES, 1637/2009) e *Meditações* (DESCARTES, 1641/2005) busca justamente criar um método que o leve àquilo que é verdadeiro por meio da razão. Assim, na construção do método cartesiano – e sua mais famosa formulação "penso, logo existo" – a certeza é o único critério da verdade e faz-se necessário persegui-la a todo custo.

Já o Cartésio de Leminski de algum modo empenha-se nessa busca embora frustre o método: seus resultados são sempre incerteza e ausência de um conceito uno de verdade; o que pensa não está separado do que sente, sua razão possui um corpo. Por um lado, ele é aquele René Descartes que afirma: "é meu futuro, a vitória da objetividade" (LEMINSKI, 2010, p.67). Porém, por outro, "enlouquece" no Brasil: "Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou." (LEMINSKI, 2010, p. 197)

3.2. QUESTÕES ENUNCIATIVAS

Poderíamos dizer que *Catatau* se constrói como a narrativa de uma vivência muito mais do que uma história, e isso pode ser atestado quando verificamos como se dá a enunciação no romance. Uma das frases extraídas do próprio livro, que poderia resumir o processo enunciativo de *Catatau,* seria a seguinte: "O que está acontecendo aqui, agora e sempre?"

Temos (i) um eu que é todo mundo, (ii) um presente que é um sempre e (iii) um espaço que é tudo.

Curiosamente, o que acontece em *Catatau* é que temos um eu, um sujeito que fala, conforme expresso desde a primeira linha da obra: "ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente" (LEMINSKI, 2010, p. 15) e mesmo em "Não sou máquina, não sou bicho, eu sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro." (LEMINSKI, 2010, p. 19) Entretanto, o embaralhamento de diversas vozes é tão constante que em determinado momento já não sabemos mais quem fala; este que fala é ninguém e ao mesmo tempo todo mundo.

Tal efeito se dá principalmente pelo uso do discurso indireto livre e das debreagens enunciativas, que causam um embaralhamento em que não se sabe exatamente quem está falando. Há, assim, uma indefinição do ponto de vista de quantas enunciações estão ali, constituindo um eu que é todo mundo já que as vozes não estão demarcadas. Há a presença de inúmeras debreagens internas, sendo que interjeições e interrogações são marcas disso.

Desse modo, pode acontecer de termos um comentário da fala de determinada pessoa e em seguida uma fala que pode, ou não, ser daquela própria pessoa, como em

> "O poliglota analfabeto, de tanto virar o mundo, ver as coisas e falar os papos, parou para pensar ao pé de uma montanha. Assaltaram-no dois pensamentos. Um na língua materna, outro em língua estrangeira. O primeiro fez a pergunta, o outro respondeu. Resultado: sou pai de minhas perguntas e filho de minhas respostas. Sei um signo. A regra diz: responda sim ou nunca responda, indefinitus et inexplicabilis sermo. Preciso acrescentar à pergunta o que lhe falta. Está faltando um signo. Logo o compreendido. Nada posso representar, o jogo para." (LEMINSKI, 2010, p.94)

Dissemos que em *Catatau* temos um eu que é todo mundo, exatamente por conta do processo extremamente recorrente de trazer para a primeira pessoa outras vozes. Se, seguindo os trabalhos de Fiorin (FIORIN, 2010), é sinal de afeto ou respeito por um lado e desprezo por outro o uso da terceira pessoa em lugar da segunda e essa exclusão do tu indica uma exclusão do enunciador da reciprocidade (FIORIN, 2010, p.88), temos um efeito de subjetivação extremo na fala de Renatus Cartesius. Planta, bicho, conceito, a voz é dada a qualquer elemento, tudo faz parte da construção da visão do sujeito e daquilo que vai perceber sobre as coisas. Porque tudo é subjetividade, apesar dos esforços de provar o contrário, tudo pode se tornar primeira ou segunda pessoa e tanto o eu quanto o tu é todo mundo.

Quanto ao tempo, dissemos que em *Catatau*, temos um tempo que é como um para-sempre. A presentificação é, de fato, um recurso explorado ao extremo e de diferentes maneiras. É como se o Renatus Cartesius seguisse Santo Agostinho, quando este afirma que: "Com efeito, se o presente fosse sempre presente e não transitasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade" (AGOSTINHO *apud* FIORIN, 2010, p.129)

A tentativa do sujeito de *Catatau* é a de construir essa eternidade, um presente que fosse um sempre, em que passado e futuro não passassem de marcos não propriamente temporais, mas sobretudo espaciais ou atoriais, como coloca em: " Quero durar; eu hei de haver. Eis-me sendo: sou-o. Libera um ser fora do tempo, contando para ninguém, consigo." (LEMINSKI, 2010, p.86)

Entendendo a obra como o produto de uma vivência, compreende-se o desejo de presentificar algo que é uma memória toda, que é presente, passado e futuro, em que tudo pudesse coincidir e, então, para voltarmos à nossa discussão sobre os tempos do artigo de Zilberberg do primeiro capítulo, poderíamos instituir o tempo mnésico que existe além do cronológico e do rítmico.

Diversos são os exemplos dessa tentativa, como: "Meu pai vivo ainda, eu já dizia: meu pai dizia. Estar, prévio ao fazer. Sou o antes, o Antunes" (LEMINSKI, 2010, p.186); "Com o mais pungido vigor da presença da eternidade nessa nulidade — que é o momento presente, lágrimas no lenço e mão nos olhos, compareço" (LEMINSKI, 2010, p.184) e "E daqui a pouco já é bem mais alhures que onteantem era outrora, e constantemente já!" (LEMINSKI, 2010, p.49)

Outra estratégia de eternização é o uso do presente gnômico, indiscutivelmente o tempo da eternização e da objetividade. Um dos processos que se utiliza do presente gnômico procede dos ditos populares.

Como bem sabemos, o ditado popular é um meio por excelência de tornar um enunciado uma eternidade: os ditados são atemporais e tidos como espécies de "verdades inquestionáveis", são enunciados que não "estão", eles "são". Diversos são os exemplos que encontramos desses ditos ao longo da obra, estando eles, em geral, um pouco transformados pela presença de Occam.

Temos assim, “o arroto falando do esfarrapilho,” (LEMINSKI, 2010, p.142), “Filho de peixe, sete fôlegos felinos!” (LEMINSKI, 2010, p.144) e “O porco puxa um guardanapo e se debruça sobre um prato cheio de pérolas!” (LEMINSKI, 2010, p.140), apenas para citar alguns poucos exemplos de algo que podemos encontrar em praticamente todas as páginas da obra.

É exatamente essa tentativa de presentificação constante que quase faz de *Catatau* um possível livro de citações. É como se a todos os momentos o enunciatário pudesse folhear a obra e pinçar frases, momentos a serem recortados e citados, o que, em princípio, leva à impressão de que se trata de um livro de frases emparelhadas e não uma narrativa.

Porque temos a expressão de um sempre e uma série de ditados, cria-se uma impressão de objetividade, de verdades absolutas. É como se, enunciativamente, Cartesius fosse de fato um Descartes, construtor de uma razão inquestionável, entretanto, falamos de um enunciado de mistura, a objetividade almejada, de certa forma, “assusta” o sujeito que começa a se questionar em relação a ela, criando o confronto, a dúvida e o questionamento.

O espaço, o lugar onde o sujeito se encontra, terra da mistura e do desvario, como aponta, sobrepõe-se todo o tempo ao outro lugar de onde veio.

Nomeado logo na primeira parte como Vrijburg, vemos que o agora é um sempre, o eu é um todo mundo, a “justa razão AQUI delira”, porque é no aqui que o sujeito se encontra. Temos então um espaço tão importante que define e constitui o sujeito do agora. É porque veio parar no aqui, porque se encontra exposto a tudo tão diferente que o espaço oferece, que o sujeito narra do jeito que narra, e pensa o que pensa, é o espaço que causa seu embaralhamento.

Voltando à teoria de Zilberberg, no que concerne à sintaxe intensiva, temos os aumentos e diminuições. Se examinarmos o texto com mais profundidade e levarmos em conta os foremas, as categorias propostas de direção, posição e elã referentes à espacialidade, estaremos no domínio da minimização, conforme o quadro abaixo:

aspecto / foremas	*minimização*	*atenuação*	*restabelecimento*	*recrudescimento*
direção	hermético	fechado	aberto	escancarado
posição	estranho	exterior	interior	íntimo
elã	fixidez	repouso	deslocamento	ubiquidade

Figura 15 – Espaço tensivo

Temos um espaço hermético, estranho e fixo. Embora o próprio teórico não desenvolva com profundidade tais categorias, poderíamos tentar utilizá-las para melhor compreender a relação que o sujeito do romance estabelece com o espaço. Em princípio temos um sujeito que "cai" em um espaço estranho, indiscernível, onde nada é conhecido. Porque tudo é estranho e foge de seu hábito, é sentido como um espaço hermético, mais do que fechado.

Lembramos aqui que estamos falando do ponto de vista do sujeito, de como ele sente tais categorias (ponto de vista figural) e não de como elas são do ponto de vista topológico (ponto de vista figurativo). Assim, é bem verdade que o sujeito se encontra em um espaço bastante amplo no plano figurativo, porém, sentido como fechado na medida em que o sujeito sente que não pode sair dali em tempo algum. É assim também que podemos falar de fixidez no elã quanto ao espaço.

Assim, temos um espaço definido e indefinido; definido enquanto aquele que prende e limita o sujeito, indefinido enquanto amplitude e quantidade de novidades e descobertas que ele acarreta:

> "Aqui me falta tudo e nada me afasta daí, já vi tudo. Um mosteiro ali, uma aléia lá, uma torre em cima desse morro, pessoas em lugar dessas peças, qualquer outro em vez deste descarte, ah! Brasília, foras exata e não foras!" (LEMINSKI, 2010, p. 28)

O espaço também está sempre associado à duração do tempo, o espaço é um aqui e um presente, como em "Dura, espaço. Como um tempo: o tempo se prolonga, espaço feito." (LEMINSKI, 2010, p.182).

Podemos então dizer que a enunciação é caracterizada por uma mistura, um embaralhamento de pessoa, tempo e espaço, relativamente comuns em uma obra que não possui centralidade narrativa. A descrição da enunciação ajuda a compreender um pouco melhor o romance, porém, não dá conta de uma análise mais profunda dos sentidos veiculados. Para tanto, estabeleceremos a análise rítmica de *Catatau* no próximo item.

3.3. A CÉLULA RÍTMICA

Procuramos em nossa análise a composição de uma célula rítmica, de uma organização dos textos que seja definida pela tonicidade de um elemento dentro de uma duração em um nível tensivo.

Três diferentes constituintes elementares compõem o que denominamos célula rítmica:

(1) *Cosmos*: A exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra;

(2) *Anthropos:* O questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução em seguida;

(3) *Logos:* Um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão.

As denominações *cosmos, anthropos e logos* foram inspiradas nos trabalhos do Grupo μ em relação ao modelo triádico. É a partir da observação do jogo de isotopia nos textos que os autores chegam à hipótese do modelo triádico. (Grupo μ, 1977, p. 83)

Retomando o estudo de Rastier, em Sistemática das Isotopias, (RASTIER, 1972) sobre um poema de Mallarmé, o Grupo μ critica a eleição das isotopias daquela análise como só pertencentes àquele soneto e propõe um modelo geral que pudesse servir a um grande número de textos poéticos a partir de um modelo triádico. As categorias do modelo, evidentemente, são bastante gerais e são definidas como *logos, anthropos e cosmos*.

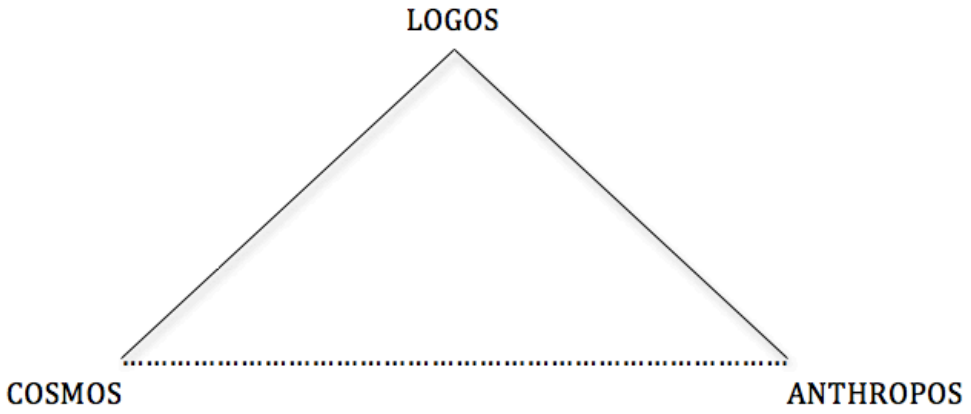


Figura 16 – Modelo Triádico

O *logos* diz respeito à linguagem e, segundo os autores, está mais manifesto a partir da poesia moderna, uma vez que antes dela a tematização da linguagem na poesia não era tão explícita e corrente. Entretanto, a ausência da isotopia linguageira manifesta em um poema não invalidaria o triângulo, uma vez que esta categoria é mais profunda e se encontra em uma posição hierárquica diferente das outras duas. (Grupo μ, 1977, pp. 84-85) É assim que nesta concepção, o *logos* engloba as duas outras categorias, o *anthropos* e o *cosmos*.

Para os autores, é possível estabelecer uma relação entre o *cosmos* e o *anthropos* com os conceitos de interoceptividade e exteroceptividade de Greimas e, indo mais longe, com natureza e cultura. Assim, ao *cosmos* corresponde tudo aquilo que é exterior ao humano e à consciência (Grupo μ, 1977, p. 85), em outras palavras, ao exteroceptivo e à natureza no sentido de mundo exterior, que exclui o homem. O *anthropos*, ao contrário, é exatamente o que há de humano, de cultura, os dados interoceptivos.

Como já foi dito, o modelo é desenvolvido com vistas a uma aplicabilidade restrita à poesia, e objetivava dar conta da isotopia de todos os textos poéticos. Não

acreditando ser possível resumir as isotopias de todos os textos a esses conceitos, propomos que os elementos componentes de uma célula rítmica sejam estabelecidos de acordo com as isotopias veiculadas num texto em particular. Entretanto, no caso presente de *Catatau*, os três termos nos parecem bastante apropriados para condensar a ideia de cada constituinte elementar da célula rítmica. Particularizaremos cada uma dessas noções no romance em questão a seguir.

Tais elementos podem aparecer dispostos nessa ordem: (1), (2) e (3) ou em diversas outras combinações, o que estabelecerá quase que uma música de *Catatau*, como mostraremos adiante.

Evidentemente, há a todo instante uma mistura dos constituintes, entretanto, consideramos como critério de divisão a tonicidade. De acordo com Zilberberg (ZILBERBERG, 2006c, p. 239), a tonicidade, mais facilmente reconhecida no plano de expressão, corresponde a "um aumento triplo: de altura, duração e força." Quanto ao plano do conteúdo, afirma o autor que "a tonicidade depende de um conhecimento oblíquo, e tudo indica que ela tem como plano do conteúdo a mudança de atitude modal do sujeito, mudança esta determinada pelo excesso ou pela falta de tonicidade." (ZILBERBERG, 2006c)

Veremos agora mais detalhadamente o que consideramos como cada um dos constituintes elementares do ritmo.

3.3.1. *Cosmos*: A exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra (1)

Quando falamos de (1), a exposição de um pensamento, ideia ou visão referimo-nos aos que podem ser considerados os trechos de maior densidade de conteúdo, em que o inteligível é predominante e não oferece grandes obstáculos para a compreensão. Em outras palavras, a mensagem, (o conteúdo) é privilegiada em relação à expressão; quer-se mais transmitir uma informação que poetizá-la.

Até por uma questão de gênero, a objetividade do conteúdo é menor e o texto é muito mais poético do que aquilo que se lê em uma tese, por exemplo. Cabe lembrar, porém, que estamos todo o tempo estabelecendo relações com outros trechos da mesma obra construída de modo bastante peculiar.

Como já dissemos, em linhas muito gerais, a "história" de *Catatau* é a de um sujeito que vem parar no Brasil e está aturdido com novidades incessantes da terra em que se encontra. Segue um primeiro exemplo de simples descrição do que o sujeito vê:

> Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam enxames. Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam: MAMÕES. O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias. Cheiro um palmo à frente do nariz, mim, imenso e imerso, bom. Bestas, feras entre flores festas circulam em jaula tripla — as piores, dupla as maiores; em gaiolas, as menores, à ventura — as melhores. Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato. Pouco mais que o nome o toupinambaoults lhes signou, suspensos apenas pelo nó do apelo. De longe três pontos... Em foco, Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e fundos. Saem da mãe com setenta e um dentes, dos quais dez caem aí mesmo, vinte e cinco ao primeiro bocado de terra, vinte o vento leva, quatorze a água, e

> um desaparece num acidente. Um, na algaravia geral, por nome, Tamanduá, esparrama língua no pó de incerto inseto, fica de pé, zarolho de tão perto, cara a cara, ali, aí, esdruxula num acúmulo e se desfaz eclipsado em formigas. (LEMINSKI, 2010, p. 15)

Vemos que tudo não passa de uma descrição sensível do ambiente em que o sujeito se encontra, as bestas, as flores, o clima. Claro que existe um trabalho do plano da expressão, seja com as mamas ampliadas em MAMÕES, grafado em caixa-alta, ou nas aliterações, rimas e anagramas de certos sintagmas: "asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias", etc.

Tais descrições, abundantes no início do texto, vão dando lugar a exposições de ideias. Um bicho deixa de ser apenas um bicho que se vê para dar lugar a um bicho sobre o qual se pensa: "Olho, penso esse bicho, o bicho me pisa na cabeça, o ventre pesa a carne, carcomido." (LEMINSKI, 2010, p. 17)

Entretanto, não são apenas descrições da terra que estão em (1), como também apresentações de ideias. Mostramos, em seguida, um exemplo em que há uma breve exposição sobre o que é a calúnia:

> A calúnia quando nasce — nada mais inocente: um fio de sussurro acariciando a superfície das orelhas da cidade, um arrepio sem segundas intenções! Em algum ponto mal desavisado, depara com um estorvo, aprende com répteis técnicas novas de rastejar e insinuar-se em ambientes privados, vê um rio sair do leito, bater palmas, chamar afluentes, pedir para lavar a soma dos ângulos internos de seu delta, e não cumprir, a partir das cotações sobre a maldade automática do semelhante desde o vacilo de Adão em comer um pomo desautorizado, topar com o doente, o pobre e o morto, pesar e avaliar as palavras ditas para uso do delfim ao pé o catafalco, desfia um rosário de condolências, comparar-se com casos havidos por outros motivos de ocasiões por haver, escarafunchar seu cantinho entre os tresmalhados, assistir ao triunfo do que passa despercebido, observara lei que rege os equilíbrios: a estagnação, de tanto envolver-se com o que nada tinha que ouvir, palpar ou ver, pontos acrescentados até o conto virar linha, por ter comido da mão dos que iam se alimentar e aleitar dela, aliciar adeptos e angariar suspeitas, houve um momento em que (?)... podia ter voltado atrás, mas sabendo que o

> faria a preço de sua vida, porque chegou a sentir que só existia às custas dos percalços que a emolduravam na estampa definitiva da CALÚNIA, catalunha foi: êxito heuréquico! (LEMINSKI, 2010, p. 149)

Percebemos que existe um período bastante longo em que a calúnia, objeto de descrição do momento, traça mesmo um percurso, constituindo-se como uma micronarrativa. Com efeito, os períodos mais longos estão em (1) tal como todas as pequenas narrativas da obra.

3.3.2. *Anthropos:* O questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução em seguida (2)

Dissemos anteriormente que existe certa alternância entre os elementos constitutivos da célula rítmica. Um exemplo bastante claro disso é que por volta das vinte primeiras páginas do romance predomina a alternância de (1) e (2). Podemos inclusive dizer que o texto possui um começo mais "legível"; a personagem se apresenta e descreve seu ambiente, os bichos, a fauna e a flora como já tivemos a ocasião de exemplificar. Tal descrição está sempre entremeada, todavia, pelo questionamento do que se vê e do que se pensa:

> Não, esse pensamento não, - é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça. Penso mas não compensa [...] (LEMINSKI, 2010, p.16)
>
> Bichos bichando, comigo que se passa? (LEMINSKI, 2010, p.16)

De fato, inúmeros são os exemplos se tomarmos apenas a isotopia do pensamento, da reflexão, que parece sempre mais simples de ser compreendida. Entretanto, esse questionamento está presente nos mais diversos momentos e referindo-se sobre os mais diversos assuntos.

Do mesmo modo, a razão, a tentativa de tornar o sensível inteligível para dar-lhe uma ordem e um sentido se mostra sempre fracassada:

> Não, esse pensamento recuso, refuto e repilo! (LEMINSKI, 2010, p.19)
>
> Este pensar permanente prossegue pesando no presente momento. (LEMINSKI, 2010, p.20)

> Não, esse pensamento, não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (LEMINSKI, 2010, p.20)

Além da própria questão do pensamento, entra um componente fenomenológico do olhar e que já estaria "estabilizado" nos modos de acessar o real de seu mundo, modos que não dão conta do "novo real". O pensamento e a razão não dão conta da realidade pelo simples fato de que quem vê e quem pensa é um sujeito dotado de um corpo e de sentidos que o impedem de acessar o real diretamente.

É assim que o olho e o olhar estão sempre em foco: há uma espécie de consciência do sujeito de que a percepção do mundo depende da perspectiva de quem o vê. Por isso instrumentos como a luneta estão também sempre presentes como que para ajudar na regulação da visão do sujeito:

> Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, diminuo, reduzo a marcha, melhoro a marca. O olho cresce lentes sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais luz, onde faz o deserto chamam paz. (LEMINSKI, 2010, p.18)

> Imprimindo prosseguimento à análise, um olhar sem pensamento dentro, olhos vidrados, pupilas dilatadas, afunda no vidro, mergulha nessa água, pedra cercada de rodas: o mundo inchando, o olho cresce. [...] Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, — é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe. (LEMINSKI, 2010, p.18-19)

> Ver tudo é bom? É ver? Ver, é fazer alguma coisa: ver tudo é coisíssima alguma. Por muito ver, cegaram mil, procurando-os na memória, encontro outras vítimas do esquecimento. Me praz lente fiel em olho sem libra, gasto pouco vasto faz grandes coisas. Ainda bem, porque vindo ver algumas, uma de nada me viu, diminuindome. Há coisas que não são para ver. A ver, veiamos. Não vou mais perto de medo, olho mais perto que o

> corpo chega mais forte que eu. Não posso entrar assim. Onde estava com a cabeça, até me vir tudo nela? A coisa arruina o olho, não volta mais a forma antiga, quantos vidros e lentes vai querer entre si e os seres? Um corpo é muito osso para um olho que quer crescer sem mãos para o confundir. (LEMINSKI, 2010, p.23)

3.3.3. *Logos:* Um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão. (3)

Consideramos esse elemento do ritmo como a melodia da obra. Traçando um paralelo, tudo se passa como a diferença estabelecida entre a linguagem oral e a canção de que nos fala Tatit: a fala não precisa estabilizar uma expressão sonora como se fosse uma melodia, pois sua finalidade é a de transmitir um conteúdo abstrato, enquanto o sentido da canção depende justamente do tratamento dessa expressão.[59] (TATIT, 1997, p. 88). Assim, se a canção precisa mobilizar recursos para de algum modo perenizar aquilo que está sendo dito, a fala o despreza exatamente na medida em que o dizer se coloca como de maior importância.

Se consideramos (3) como o elemento comparável com a melodia é porque realmente se parece com a canção levando-a mesmo a um extremo: pouco importa, nesses trechos, o conteúdo, mas, sim, o soar da expressão. Dissemos que nesse caso o modelo da canção é levado ao extremo pois a canção, por mais que tenha uma preocupação maior com a expressão em relação à fala, ainda assim propõe conteúdos em geral inteligíveis. No caso desse elemento de *Catatau,* isso pode ou não ocorrer.

[59] "Nossas falas produzem substância (ou matéria) sonora para carrear um conteúdo que, na verdade, só se define num plano categorial e abstrato, onde se verificam oposições e interações sintáxicas entre unidades de diversas dimensões (fonológica, morfológica, frasal e discursiva), sem qualquer vínculo mais duradouro com seu suporte material. Esta substância de expressão é tão necessária à comunicação quanto descartável no âmbito da significação. Uma comunicação bem-sucedida pode inclusive ser calculada pela rapidez com que se despreza o invólucro sonoro." (TATIT, 1997, p. 88)

Nesses trechos, o sujeito atribui a Occam, o monstro, a desordem de linguagem, que talvez possa ser considerada uma desordem no conteúdo mas não no plano da expressão. Occam é um dos atores do romance, chamado de monstro por Renatus Cartesius:

> Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérsicos onde aconstrece isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me, aqui — o monstro.' (LEMINSKI, 2010, p.20).

Após essa passagem que corresponde à primeira aparição de Occam, há uma nota de rodapé que parece a mais elucidativa, se assim podemos chamar, de todas que o romance possui. Diz ela: "Occam, o monstro textual: ver retrato no final do volume" (LEMINSKI, 2010, p.20). Com efeito, Leminski vai defini-lo como um "personagem semiótico", que não existe

> no 'real', é um ser puramente lógico-semiótico, monstro de zoo de Maurício interiorizado no fluxo do texto, o livro como parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases-feitas. O monstro não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas mudanças de sentido e temperatura informacional. (LEMINSKI, 2010 p.212)

É interessante notar a presença de um ator que marca um elemento da célula rítmica. É verdade que não há uma citação do nome de Occam cada vez que a linguagem é embaralhada, porém, Leminski nomeia esse recurso utilizado, dando-lhe um lugar que não fica apenas subentendido.

Mostramos abaixo um exemplo do que chamamos de trecho de baixa densidade de conteúdo:

> Toa é a lisa, a lesa e a louca e, antes que me aqueça, a progenitora do retrospectivo! Espalhaguete! Vladimirkung! Vertenchalgue! Quatro golpes, galope, titã na porta do galpão de isisabelba! Fuga a tocata de cachola, mascate mascando nhoque mate de minhoca! Aires Perínios, heurekaraquire-se!

> Adusumcartessi! Para isso, sou o pedigrilo! Abolilboquetinanasenhora, arrivodevedersi! Em gânglios de arácneos, intervenção súrgica! Química, coisa de cozinha e esbodegários! Não me atrevejo julgular a gengisberila da florisbela! Caguiu? Gilfo, arguz! Pinfi Bistyx! Atentem para a ênfase do papai degas, escanguruto a carcabuzar da fonturna! Lalia, o prototropo, cratério nos solicismos da latrinolatria! Festa de Embalo dos Deuses, escopia! Carece ter peito! Carece cabeça. Carece mão. Caráter carece. Fona a gaita de boca de um sorrisoto no coto da abonecanha, uma inana de inhapa! O sistro lapidar lapidar! O toque da pedra tira a cisma e desloca a cesura uma sesmaria aviante. Totem-me Toth! Sursispense, paparipassu! (LEMINSKI, 2010, p.177-8)

Percebemos que o que predomina em trechos como este é a expressão muito mais do que o conteúdo. Existe um fluxo que faz pouco sentido no plano do inteligível e mais sentido no domínio do sensível, uma vez que há todo um trabalho (poético) com a sonoridade da palavra, além de um jogo entre expressões populares e uma mudança de som que leva a uma mudança morfológica, promovendo, assim, uma mudança de sentido.

Vários são os processos que consideramos dentro desse constituinte. Assim é que temos, por exemplo, jogos de aliterações:

Lisa, lesa, louca.

Não podemos deixar de reconhecer que há um conteúdo aí que se manifesta de maneira gradativa, com aumentos de mais, de lisa, portando certa neutralidade, à lesa, já portando um desarranjo mental, e à louca, extremo do transtorno. No entanto, é um conteúdo que só faz sentido na expressão e não na relação que mantém com o que vinha sendo dito antes de modo mais linear.

Há também os jogos de palavras. Logo em seguida ao trecho que acabamos de verificar, há o jogo presente em “antes que me aqueça”, aludindo à expressão comum “antes que me esqueça” e prosseguindo do mesmo modo com “a progenitora do retrospectivo” em vez de “do respectivo”. Assim se estabelece uma

relação entre o "esqueça" ausente que se manifesta no "retrospectivo". No mesmo trecho, vemos ainda o mesmo processo em "intervenção súrgica" em vez de "intervenção cirúrgica".

Existem ainda as formações de neologismos por aglutinação de palavras ou as conhecidas palavras-valise, famosas na obra de James Joyce[60], tais como: " Não me atrevejo julgular a gengisberila da florisbela!"

Consideramos também como pertencentes a essa categoria, as palavras e trechos escritos total ou parcialmente em outras línguas, uma vez que o conteúdo é quase sempre desconhecido do leitor, restando-lhe apenas uma matéria fônica. No trecho citado, vemos este processo em: "Gilfo, arguz! Pinfi Bistyx!", mas existem outros trechos inteiros, e constituídos nas mais diversas línguas, como holandês, tupi, latim, japonês, italiano, grego, francês, alemão e espanhol. Não apenas há a presença de diferentes línguas como também a promoção de uma mistura entre elas, ressaltando ainda mais a expressão.

Além disso, há espécies de poemas e ritmos de expressão criados em diversos momentos. No exemplo citado, temos: "Carece ter peito! Carece cabeça. Carece mão. Caráter carece." que nos impõe determinado ritmo[61] sonoro e que parecem ter uma finalidade muito maior de serem recitados do que simplesmente lidos.

[60] Para um conhecimento mais aprofundado dos procedimentos neológicos de *Catatau,* consultar a terceira edição, edição crítica da obra. (LEMINSKI, 2004, p.337-55)

[61] Neste caso particular, quando falamos de ritmo referimo-nos à sua acepção mais musical ou àquela utilizada pela crítica literária no estudo da poesia por exemplo.

3.4. O *CATATAU* DE RITMOS

Tomaremos agora dois trechos do romance, um de maior e um de menor extensão para verificarmos um pouco da imbricação dos três constituintes já brevemente descritos.

O texto está representado com três cores diferentes para uma melhor visualização do que queremos analisar, sendo a seguinte combinação:

- para o que chamamos de (1), *cosmos*, a exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra.
- para o que chamamos de (2), *anthropos,* o questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução.
- para o que chamamos de (3), *logos*, um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão.

3.4.1. Primeiro excerto

Tomamos agora um primeiro excerto que tem a extensão de cerca de duas páginas e está no início do livro (primeiras vinte páginas). Embora tenha sido um excerto já presente em um trabalho anterior (ZERBINATTI, 2014), encontra-se aqui retrabalhado.

Trata-se de um trecho que possui uma nota de rodapé escrita pelo autor na linha 15-16, após a expressão “Verzuymt Brasilien”, que Leminski traduz como: “Brasil perdido”, em holandês seiscentistas. Tal nota de rodapé não pôde ser colocada na citação abaixo por questões gráficas e técnicas.

Com vossos próprios olhos, nenhum país como este, olho nele. Além disso, corre que outro rio, batizado pelos que lhe bebem a água, da Muda, assim que lhe tomarem um gole, perdem forma e figura, virando bicho. De duas, uma: ou as águas dão febre, cujos delírios simulam a metamorfose, ou a mudança de veras sucede. Neste caso, os problemas a resolver da ordem de toda a desordem entre os seres abririam precedente a uma metamorfose de todo o nosso pensar. A máquina do entendimento levava uma pancada na mola. Em Górdio, não se ata nem desata. Dou com a língua nos dentes e de noite a cabeça cheia de grilos e gritos tem pensamentos de bicho. Esponjas, antenas, pinças, completam o círculo viscoso, — a goma, a cola, o grude, a gota pegajosa. A araponga chama a pedra para o pau e para o ferro — o fogo. Nisto se vê se bugre é gente. Noorderreus, brul nog zoo boos, ik zal slapen als een roos! Een puikkarbonkel vooraanschuur, klinkt! Knapt en kraakt! Zels de maas waar hij bass, ik wed, dat de Aarde een groote sneeuwbaal was... Aan een wonderwelgoegegloeiden totdat, haard, zwom, okk daar hief op eens een tal trompetten... Hoe is zijn naam? Verzuymt Brasilien, kruikoeken baaskaap kjoekenmoedingen! Enkele keeren men okk nog, schlaapsken nooit onder ieder een kruk! Zoo zullen zee, vor Zonne, zeere vallen ze af! Droogoogs zoolang de se in zen blijft staan, virschersweeuw... Ja, zei ik en ik wou dat ik er op zat. Ik oogde nog hat na en... Geen denken aan goeie laat me dan gaan... De ze blijft jij vloog zooals, ach was ik hierem maar nootgekomen, — ik dank den Hemel data ik kan, en een sjako ook rooie oplagen... O horror da natureza que o vácuo tenta encher em vão... Resumus populisque?Isaaktamente? Vlamsche zoo zong, de zonne, de man klakke en palullen... Gaa in vree! Subiu debalde como numa oitava... Que anda ao sabor dos sulcos do vulgo, quem deixará de honrar com a mais alta categoria da sua certeza, sabendo que caso contrário

terão que segui-los na ponta dos pélagos até os desfiladeiros tartéssios? Que rápido, logo chega logo, — parte com pose de certeza e volve, verte volta, mancando de uma dúvida. Já faz um temporal que passou a pé enxuto por onde muitos se afogaram. Mundo sujeira não me sai da lente do entendimento. Considero o tempo e contemplo o astral, melhor deixar a constelação Descartes para um aquijaz mais oportuno. Sabedores de amanhã, concentrando reminiscências dos remanescentes, lerão letras junto do meu corpo neutro, ensinando aos futuros coisas pósteras. Morte vinda, um texto me garante a eternidade, a árvore me cresce o nome na casca. Lá em cima, filhos ficaremos em sangue ou em estrelas? Ou passarei como passa bicho para dentro de outro bicho, inscrito num organismo e um seguinte esperando a vez, círculos concêntricos num ciclo sem fim, o bicho A contendo o bicho a, contém o bicho b (cada bicho resulta da passagem de bichos infinitos por um apetite estrategicamente instalado) — um parafuso arquimédico? A caspa dos carrapichos cai em cascatas na carapaça dos caramujos, engasga no escarro, o bico dos bichos capricha e passa um rabisco raspando no movimento do bispo pela crosta dos arabescos, deglutem tudo num só umbigo, o rabinho chispa no ranho de um repuxo, fica o cochicho. Grugrugrugrudou! Pacatatupijavaré! Faça-se conforme seu bel parecer, ó decadente em cada dente, descendente desde todo o sempre! Se volatilizam e nem um véu de veludo volúvel se sensibilisca. Os brutos, o bruto, a besta, o bicho e o homem de barro, corpo é corpo, fico só no toco, o coto do tronco, o coco, o coice, o coito, o couro, o cóccix, o cu. Animália, gentalha, alimária, genitália. O ônus verga o bicho: o fardo de fezes, os alforjes dos olhos nas peripécias da vida se embaraçando nos ramos das árvores, as varas dos ossos numa tremenda malária verde, os cachos de músculo e um coração esperneando a estrela mastigada na

caixa do peito, caminha trôpego para a cova onde se esconde de sol. O corpo pretendido por mosquitos, onças e canibais. Toda vespa quer pôr sua agulha, toda besta sua bosta, toda cobra sua peçonha, todo toupinambaoults sua seta: calma, Messieurs, haverá para todos. Ora, senhora preguiça, vai cagar assim na catapulta de Paris! Com que só então nos acontece perceber que todas as coisas desta esfera sublunar tendem a repousar no centro do seu peso. Tudo indica, chão! Minha cabeça, onde é fácil, quer ver esterco na órbita dos astros incorruptíveis...

(LEMINSKI, 2010, p.25-6)

Poderíamos considerar, segundo as cores utilizadas para uma melhor visualização, que nesse excerto estabelece-se uma ordem (1) / (3) / (2) / (3) / (1) / (2). No primeiro trecho, das linhas 1 a 11, o sujeito fala do país em que se encontra, descrevendo, ainda que de modo bastante peculiar, o que vê: o rio, o poder das águas e os bichos.

Em seguida, nas linhas 11 a 23 há um trecho relativamente extenso escrito em um holandês aglutinado a outras línguas que, enquanto conteúdo, surge quase como um "vácuo de sentido", para usar a expressão do autor.

O terceiro segmento, de 23 a 39, lança uma série de questionamentos acerca do que se passa e do próprio futuro do sujeito após a morte. Assim, certezas e dúvidas sobre um agora e sobre o futuro estão salientadas por aquele que vive em um "mundo sujeira [que] não lhe sai da lente do entendimento." Poderíamos dizer que há mesmo um questionamento sobre um pós-morte "religioso": "lá em cima, filhos ficaremos em sangue ou em estrelas?" ou "científico": "ou passarei como passa bicho para dentro de outro bicho, inscrito num organismo e um seguinte esperando a vez".

Nas linhas 39 a 47, o plano da expressão readquire tonicidade: embora ainda fale de bichos, somos tentados a esquecer sobre o que se está falando para ouvir a sonoridade de como se fala.

Prosseguindo no texto, nas linhas 47 a 55, volta a descrição de uma cena que ainda está relacionada ao tema da morte como vinha sendo trabalhado. Acontece que o sujeito já não fala mais de si nem questiona nada como vimos anteriormente, mas, ao contrário, cede espaço ao bicho e ao corpo.

Por fim, nas últimas quatro linhas há outra vez a debreagem do sujeito, que tenta concluir o pensamento que vinha sendo desenvolvido através de sua "cabeça, por onde é fácil".

Até aqui temos uma descrição apenas esquemática da célula rítmica. Entretanto, a passagem de um elemento a outro não é totalmente brusca. Se prestarmos atenção, verificaremos que ela se faz de forma gradativa, em um jogo de avanços e retomadas, de *mais* e *menos*.

Assim é que, considerando o primeiro trecho, temos um início[62] mais preocupado com o conteúdo que com a expressão: "Com vossos próprios olhos, nenhum país como este, olho nele. Além disso, corre que outro rio, batizado pelos que lhe bebem a água, da Muda, assim que lhe tomarem um gole, perdem forma e figura, virando bicho." (linhas 1-3). Contudo, antes que tudo desemboque em linhas e linhas escritas em holandês, há um tratamento maior da expressão, como uma pequena preparação para o que vem em seguida: "a goma, a cola, o grude, a gota pegajosa. A araponga chama a pedra para o pau e para o ferro — o fogo." (linhas 10-11). No próprio sintagma "a goma, a cola, o grude, a gota pegajosa"está presente um percurso ascendente de menor a maior "viscosidade", se consideramos a goma como o termo mais neutro, com apenas uma viscosidade potencial e passamos gradativamente para a cola até o grude e a gota pegajoda, máximo de viscosidade.

Logo depois há um recuo, como se se tratasse de uma tentativa de contenção do que se ensaia por advir: "Nisto se vê se bugre é gente." (linha 11) Até que se passe enfim para um trecho em outra língua, cujo sentido não é

[62] Reafirmamos sempre que mesmo o que aqui se chama "início" é uma decisão arbitrária, pois que todo o texto tem um antes e um depois que se desenrola mais ou menos da mesma maneira estilística.

facilmente apreensível: “Noorderreus, brul nog zoo boos”, etc. (linhas 11-23) Consideramos esta passagem relativamente grande em holandês como expressão, não apenas por configurar-se como uma espécie de quebra do que vinha sendo dito anteriormente - uma vez que não se trata de uma língua familiar aos falantes do português - como também pelo que significa em si. A primeira frase, “Noorderreus, brul nog zoo boos, ik zal slapen als een roos!” constitui, em realidade, os dois últimos versos de um poema escrito em holandês arcaico, datado de 1859. O poema chama-se Noorderus, que quer dizer “gigante do Norte”, escrito por Nicolaas Beets. O poema descreve esse gigante e, em uma tradução nossa bastante literal, esses versos citados em *Catatau* dizem: “Gigante do Norte, grita ainda bravo, eu dormirei como uma rosa”. Dentro do trecho escrito por Leminski há uma mistura do holandês com o flamengo belga (variedade dialetal próxima do holandês) que produz um efeito muito mais de expressão do que de conteúdo.[63] Mesmo que Leminski coloque uma nota de rodapé em uma das expressões desse trecho, ela pouco explica ou deixa inteligível tudo o que está sendo dito.

Retomando o esquema de Zilberberg, teríamos:

Linhas 1-9	Linhas 10-11	Linha 11	Linha 11-23
Menos menos	Mais mais	Menos mais	Mais mais – Só mais

Figura 17 – Catatau e as sílabas intensivas

[63] Agradecemos Lionel Sturnack e Manuela Franceschetti pelas informações sobre o holandês.

Podemos considerar que quanto mais se aproxime do elemento (3) da célula rítmica, maior o ganho de intensidade, mais próximos de um "só mais", uma vez que a inteligibilidade de conteúdo é menor.

O mesmo jogo de avanços e retomadas ocorre no segmento seguinte. Agora em (3), antes de se passar à próxima componente da célula rítmica, há um "esforço" inteligível que aparece, aí sim, de supetão: "O horror da natureza que o vácuo tenta encher em vão..." (linhas 22-23).

Em seguida, há outra vez um recuo para o que vinha sendo (3), porém, dessa vez, há uma gradação para o que se tornará outra vez inteligível. Já não se fala em um holandês difícil até mesmo de fazer soar para um leigo, mas em uma espécie de latim aportuguesado: "Resumus populisque? Isaaktamente?" (linha 23). O recuo se torna outra vez total: "Vlamsche zoo zong, de zonne, de man klakke en palullen... Gaa in vree!" (linhas 23-24) E então chega-se ao outro momento: "Subiu debalde como numa oitava..." (linha 24).

Seria possível objetar que o mesmo procedimento não se verifica no trecho que se segue. Entretanto, acreditamos que a ligação entre uma passagem e outra também se faz, contudo, ela se dá por meio de outro procedimento, neste caso, a própria isotopia: fala-se de bichos quando se chega ao "carrapicho" e ao "bico do bicho". Se se está passando a um trecho de maior destaque na expressão, a passagem se faz não apenas pelo conteúdo – animal, bicho – mas também pela expressão: bICHO, carrapICHO.

Podemos constatar a mesma estratégia quando, na sequência, o "bicho" de expressão vai gradativamente se tornando um "bicho" de conteúdo: "O ônus verga o bicho: o fardo de fezes," até que sua continuação, mais uma vez em um único período como vem se caracterizando (1), se torne muito mais

expressão do que conteúdo: os alforjes dos olhos nas peripécias da vida se embaraçando nos ramos das árvores, as varas dos ossos numa tremenda malária verde, etc.

Nesse fragmento que tomamos como exemplo, percebemos que há um certo equilíbrio quanto à duração de cada elemento da célula rítmica, entretanto, no decorrer do romance, não é sempre assim que tudo ocorre. Como bem afirma Zilberberg, uma das propriedades do ritmo é que "a duração do tempo acentuado tende a ser o dobro da duração de cada tempo inacentuado tomado isoladamente". (1996a, p.3) Vemos então que o que é normal é uma *acentuação* de determinado elemento em relação aos outros, tornando-o mais tônico em meio aos demais.

3.4.2. Segundo excerto

Se o primeiro trecho analisado pode soar didático demais, escolhemos outra parte do livro com uma distribuição menos igualitária dos elementos da célula rítmica. Com efeito, embora a descrição do ambiente em que se encontra, elemento (1), esteja presente em grande quantidade no livro, por vezes é a apresentação de uma ideia, ou mesmo uma micronarrativa, que é colocada como no trecho abaixo:

O pastor vive tanto tempo com as ovelhas que já sente os primeiros resquícios de vagidos de balir a lhe roerem tudo por dentro: de cada três pelos que se arrepiam debaixo da roupa de pele de cabra, um se ergue, se passa os olhos, coça-os e faz força para esquecer que está um pelo de cabra sem tirar nem pôr nem deixar de acenar como tantos outros iguais a si se fazem no interior daquela escova. O pastor aprende ali parado a serenidade que é susto sem jaça por baixo. A constância de sua frequência entre ovelhas leva um dia a só voltarem ovelhas para casa. Primeiro: o pastor fita, enxerga e se lhe antolham as ovelhas como a uma outra coisa distinta de si, despreza-as em seguida; esse desprezo então o isola e dana. No meio das ovelhas que pastam calmas entre as pernas pelos, cabelos e sobrancelhas, decide-se descer ao chão e pasta, pastor e pascente, — constituído em pura pecuária, — descoberta sua natureza pastoril, id est, de ovelha, — pastor em uníssono no coro de ovelhas. O pastor carrega suas ovelhas por dentro, interioriza o rebanho, assimila a páscoa e desaparecem pastor e rebanho, pascer, pastar e pasto, — o zelo de ir a zero. Ou não é assim? Só digo besteiras. Isso é pensar? Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos do meu discernimento, é o xisgaraviz, um azougue. Pague meus despêsames! E pretendo pensar, como passar sem? Cabeça vazia, oficina do diabo. Como impedir esse peso suspenso sobre a cabeça de se agravar? O labor de pensar onera e não me compensa: modulo lentes, esta melodia ouço no olho, canto o entendimento canção. Desloca o globo, fico sísifo até o fim. Como viver na flauta entre as canas de Brasília? (LEMINSKI, 2010, p. 27-28)

A inserção de (3) neste trecho é menos marcada, ou seja, possui traços de conteúdo mais inteligíveis do que aquela da primeira análise.

Das linhas 1 a 10, observamos a apresentação de uma micronarrativa sobre um pastor e suas ovelhas. Tem-se a descrição da vida tediosa e repetida de um pastor todos os dias em contato com suas ovelhas. Neste trecho, há uma separação entre o pastor e as ovelhas como dois atores diferentes, e o narrador enuncia que um dia só voltaram ovelhas para casa.

É então que, das linhas 11 a 17, pastor e ovelhas são um só ator, o pastor interiorizou as ovelhas e essa mistura ocorrida no plano do conteúdo provoca efeitos também no plano da expressão. As aliterações estão presentes de forma bastante marcada; continua-se falando da relação do pastor com as ovelhas, no entanto, se na frase imediatamente anterior ao início desta "fusão", privilegiava-se a informação, "primeiro: o pastor fita, enxerga e se lhe antolham as ovelhas como a uma outra coisa distinta de si, despreza-as em seguida; esse desprezo então o isola e dana", a frase seguinte continua dando uma informação mas com uma sonoridade muito mais acentuada por meio de rimas e aliterações, "no meio das ovelhas que pastam calmas entre as pernas pelos, cabelos e sobrancelhas, decide-se descer ao chão e pasta, pastor e pascente, - constituído em pura pecuária". Vai-se "a zero" com o desaparecimento do pastor e do rebanho.

Então, outra mudança de elemento da célula rítmica: a partir da linha 17 começa o questionamento de tudo com "ou não é assim?" Estávamos até então na direção tensiva da atenuação, o pastor vivia uma longa extensidade de maneira lenta ("vive tanto tempo com as ovelhas", "aprende ali parado a serenidade", "constância da frequência") até que o excesso de "menos" leva à extinção: "o zelo de chegar a zero". Chegado a esse excesso de "menos", o narrador precisa de

alguma maneira restabelecer o fluxo, acrescentar “mais”, porém, antes que consiga fazê-lo, duvida do que diz e afirma mesmo “só digo besteiras”. As próximas linhas discorrem então sobre a necessidade de pensar, sobre “não poder passar sem” mas ao mesmo tempo o questionamento daquilo que é pensado.

Desse modo, compõe-se um ritmo (1)-(3)-(2) e a passagem de um elemento para o outro se relaciona com um percurso tensivo ligado principalmente à isotopia apresentada no trecho. Diferentemente do excerto anterior, em que a transição de um elemento para outro extensivamente se dava com a inserção de pequenos fragmentos, aqui a transformação está ligada principalmente à isotopia.

3.5. A CÉLULA RÍTMICA E A ORDEM EXTENSA DE CATATAU

Se priorizamos até agora a ordem intensa, na acepção de Hjelmslev, podemos também tecer certas considerações de ordem extensa. Queremos dizer com isso que trabalhamos a célula rítmica que depreendemos no plano das pequenas partes do romance, ou ainda, nos termos do artigo de Zilberberg citado no primeiro capítulo, operamos, num primeiro momento, com o tempo cronológico e otempo rítmico, mas pretendemos de algum modo considerar essa mesma célula na ordem extensa, ou seja, examinar a predominância dos "acentos" no romance integral, levando em conta então o tempo mnésico e o cinemático.

Em linhas gerais, se tivéssemos que atribuir quantidades, intensidades aos elementos da célula rítmica, diríamos que (1), a descrição do ambiente, corresponde ao que haveria de menos intenso, ou seja, ao conteúdo que é privilegiado em relação à expressão. O elemento (2) porta um grau de "mais" em relação a (1), por inserir afeto, um conflito, uma dúvida em relação às observações. O conflito e a dúvida causam um aumento de intensidade que chega a (3), praticamente uma saturação, em que o conteúdo dá lugar à expressão.

No romance tomado em sua extensão, ocorre que (1) e (2) predominam no início. É como se tudo se passasse dentro de certa ordem, na

qual se configuram um ambiente estranho e algumas considerações sobre ele até que Occam entra em cena e embaralha a linguagem.

A partir de então, os três elementos da célula se alternam constantemente, sem que possamos prever exatamente uma ordem, mas sempre tendendo a um equilíbrio. Assim, em cada momento que predominar (1), por exemplo, haverá um avanço e uma retomada para o predomínio de qualquer um dos outros elementos, como por exemplo (3). Ou ainda, se (3) sobressair demais, há um recuo, uma tentativa de equilibrar as durações voltando para (2), por exemplo.

Algo interessante ocorre quando o romance se aproxima de seu término. Tomando as cerca de trinta páginas finais, volta com muito mais força um questionamento sobre o "eu" que já se encontrava disperso por toda a obra: "Depois de me ter entregue aos horrores do azar, a palavra mais forte manda ser a mais fraca das coisas: eu" (LEMINSKI, 2010, p.181). É a partir de então que, por um longo trecho, o plano da expressão excessivo e predominante em relação ao plano do conteúdo fica bastante reduzido, quase desaparece, como no pequeno excerto que tomamos agora:

> Ai de quem conta com o passar do tempo. Fica dizendo que é uma coisa louca para dizer que enlouquece. (...) Palavras desnecessárias não são verdadeiras, não me ocorre realmente como a sensatez pode medrar em meio. Por outro lado, os tempos primitivos, os espaços críticos, prosseguem acometidos por todos os ingredientes de uma variável, encalacrada em estacionamentos indevidos. Dias passam, nada acontece: a história não é palpável, se move por meio de máquinas. (LEMINSKI, 2010, p.186)

Também a intensidade é pouca: se até então tudo acontecia o tempo todo, num fluxo grande de coisas a absorver, agora os dias passam e nada acontece,

Descartes enlouquecido já não vê as coisas todas como loucas, sendo a loucura sempre um excesso.

É então que se segue um trecho de avanços e retomadas, percursos ascendentes e descendentes com a inserção forte de (3):

> Mais o ourivivinho no ocaboca — a sombratromba: asperfeisona terranascida costuruma resistorce no regengiscantro. Gistroregislo conseculenta confenorme, arcoisarcarca construitormes, semeprexemplo: Pérsiagunta almapriasma, xocalhofídio estertorta escolápilis. Aquantapérsiagoente! Porroporá flechanárvorenervo! Dimprevesúvio! Nervarvorew! Trato malagasto, com velhasques não quero trastes! Passarinhos fazem hálito no frio, asacompasso: para não se perder círculos traços. (LEMINSKI, 2010, p. 187)

Outra vez volta o movimento entre os elementos da célula até que ocorram outras três páginas seguidas de puro (3):

> Gistro o mexistofalante e regislo o ventoinvelho, arcoisercarca espadaptada. Conseculência confenorme. Constróiturma, semprexemplo. Interravales inteligentalha desvendez. Pérsiagunta almapriasma, farofídio estertora escolalápis. Baptistmos exurbebrutamontontes escalacalipse quasarmazém. Álcoolalá, nervervos. Quaso é a cegoseguinte acontececoronha. Mon. Homemom. Monge, tostemonja. [...] (LEMINSKI, 2010, p.190)

Depois disso a célula rítmica volta a alternar-se como ocorria predominantemente no romance, ou seja, com seus elementos dispersos sem uma ordem tão marcada, porém, anuncia-se uma espécie de final. Aparecem indícios da morte de Occam:

> Soterrar. Occam. Convém. Suspensão animada: todo absurdo ao espaço exterior! Prostar o monstro vale um mister e tanto fazendo. Pensou, contribuiu [...] Calma, em assombros formidáveis: a grandes defuntos, monstros sepulcrais! [...]aqui, Occam, já, morreu, —superfície ainda fumegante do seu sangue e tinto dos seus vinhos, circuncisa a suas pegadas mistas às pistas versas por seus assassinos. Assassínios! Assassinatos! Quem como Occam. (LEMINSKI, 2010, p.204-5)

Morto o monstro, busca-se um outro ator, enunciado mais no início do romance: Artyczewski[64]. Artiscewski é aquele que Renatus espera. Já esteve presente um dia, "nossas manhãs de fala me faltam" (LEMINSKI, 2010, p.17) e o sujeito espera reencontrá-lo, "na boca da espera, Artisczewski demora como se o parisse" (LEMINSKI, 2010, p.17), "Renatus Cartesius, ah, Articzewski, Cartesiewski, esperado e coberto!" (LEMINSKI, 2010, p.41)

Artyczewski é colocado como um possível explicador para Cartésio, um solucionador das questões enfrentadas pelo sujeito e, assim, de certa forma, como um ponto de parada. O sujeito continua sua vivência enquanto Artyczewski não chega, ininterruptamente: "Artyxewinsgh, demora para chegar não é desculpa para eternamente descancelar-se!" (LEMINSKI, 2010, p.134). Se ele chega e vem uma explicação, já não se torna mais necessário continuar, a duração pode ser interrompida.

Após a morte de Occam, Artyczewski começa a ser mais e mais procurado e citado até que se termina com espécie de visão desse explicador:

> A onda está parindo Artischewsky? Este pensamento sem bússola é meu tormento. Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. Estes não. E esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHEWSKY. E como! Sãojoãobatavista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (LEMINSKI, 2010, p.208).

[64] Também grafado Artixzvski, Artixzffski, Arstixoff, Articzewski, Artixzvski, Artixzffski, Arstixoff, Artizewskue, e Arciszewski.

Já não há mais monstro textual e aquele que se esperava chegou. No entanto, como aprendemos a esperar em *Catatau*, essa chegada não significa um final canônico uma vez que ele "vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é." Se vem bêbado também não tem a mesma clareza e racionalidade que Cartésio procura e não encontra em si mesmo, e é então que termina o romance com o "quem me compreenderá?". Temos assim um caso em que o possível solucionador não é a solução, pois as dúvidas do sujeito são deslocadas para o objeto.

Assim chega ao fim o produto da vivência, porque se olharmos com cuidado, de certo modo termina-se como se começou: a terra, o desvario, as lentes, e como afirma o próprio autor em texto sobre o livro, "por fim, a cobra morde o próprio rabo" (LEMINSKI, 2010, p.211)

O curioso neste caso é que a célula rítmica, que deveria organizar o romance, criando uma lei, parece que o desorganiza. Com efeito, se utilizássemos nossas três cores por todo o romance e o organizássemos por esse modo, colocando primeiramente, por exemplo, tudo que é verde, depois tudo que é azul e, em seguida, o que vem em vermelho, não teríamos um *Catatau* tal como ele se faz. Jamais poderíamos chamá-lo de um "romance canônico", porém teríamos uma legibilidade muito maior, uma vez que tudo se passaria como descrições de um ambiente e considerações sobre tal fato.

De algum modo, é como se pudéssemos dizer que (1) é um espaço de apreensão, (2) o inteligível e (3) um transbordamento sensível e que, nesses termos, a história de *Catatau* é o confronto duradouro entre os três elementos constituintes da célula rítmica. Porque se confrontam, se diferem e se ritmizam, alternando-se e contrastando-se.

É o ritmo desorganizador da linguagem que traz de volta o conceito de catálise. Porque temos uma alternância de elementos, as referências, os conectores ficam muito distantes, exigindo cada vez mais catálises do leitor para estabelecer a coerência do conteúdo. É isso também que confere um efeito de extrema aceleração à obra e muita intensidade. Voltaremos à questão do andamento ao final da análise do filme, quando comparamos o andamento na tradução intersemiótica da literatura ao cinema.

4. ANÁLISE DE EX-ISTO

4.1. A OBRA

Ex-Isto é um filme dirigido por Cao Guimarães, lançado em 2010 (GUIMARÃES, 2010). O diretor atua no cruzamento entre cinema e artes plásticas e possui 10 longas-metragens variando da ficção ao documentário, além de diversos curtas-metragens.

Ex-Isto é um filme também experimental e pouco narrativo que constitui uma adaptação de *Catatau* para as telas[65]. Podemos dizer que o filme, da mesma maneira que o livro, vai trabalhar com o motivo narrativo principal, que será, aliás, exposto na legenda do filme: "E se René Descartes tivesse vindo ao Brasil com a corte de Maurício de Nassau?". A partir deste mote veremos Descartes sendo interpretado por João Miguel, vestido em roupas da época, vivendo no Brasil. O experimentalismo contido no romance também é mantido no filme, por meio de recursos próprios ao cinema.

Do mesmo modo que procedemos no capítulo anterior, discutiremos a enunciação no filme e, em seguida, a célula rítmica na obra.

[65] A íntegra do filme pode ser encontrada no youtube pelo endereço: https://www.youtube.com/watch?v=wr-D5t2uhIc

4.2. ENUNCIAÇÃO

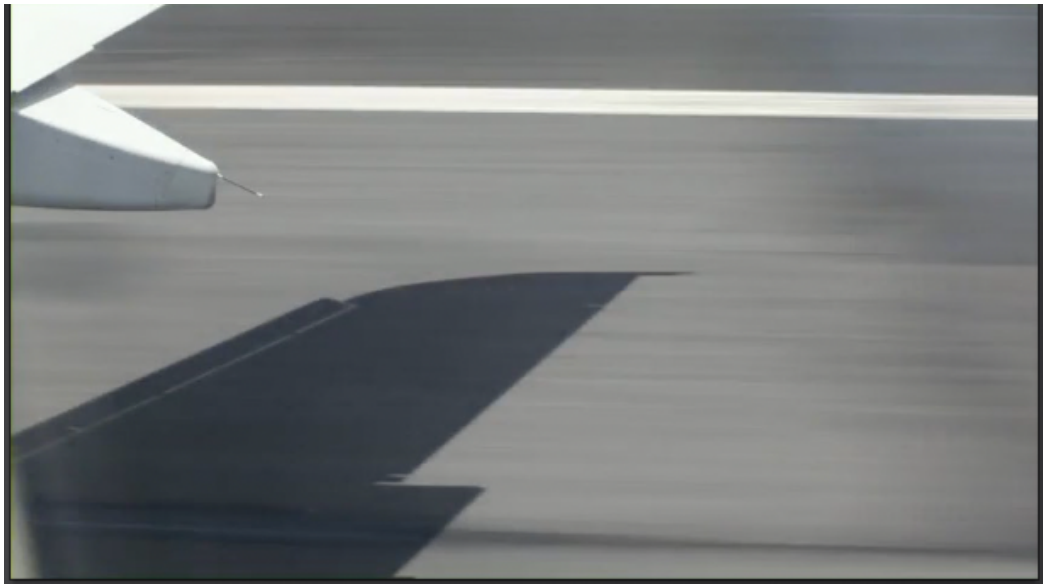
Assim como ocorre no livro, o filme *Ex-Isto* também enuncia uma vivência, porém com algumas diferenças em relação ao romance. Na categoria de pessoa, por exemplo, não há a pluralidade de vozes de *Catatau*, mas uma concentração absoluta na figura de Descartes, praticamente o único ator de todo o filme. Existe, então, um "eu" bastante definido, até mesmo figurativamente.

Frame 1 - René Descartes

A vivência se configura principalmente em termos de espaço e tempo e na maneira de enunciar, que será descrita mais adiante. O "espaço que é tudo" se mantém no filme. Se, no início, Descartes está dentro de uma biblioteca, lendo trechos do *Discurso do Método,* seu deslocamento espacial passa por rios, matas, aviões, cidades e até mesmo rodoviárias.

Frame 2 – Descartes na floresta

Frame 3 – Descartes na praia



Frame 4 – Avião

Frame 5 - Descartes na rodoviária

Ao mesmo tempo, em termos temporais, o “para-sempre” se mostra por meio da mistura das roupas antigas de Descartes com um tempo atual.

Frame 6 – Descartes e os edifícios

Frame 7 – Descartes na feira

Se o que desestrutura o Descartes de *Catatau* é sobretudo a natureza, a fauna e a flora, no filme há também um momento em que Descartes viaja para a Recife atual, plena de sua cultura, música e gentes. Entretanto, isto é vivido com o mesmo estranhamento e curiosidade mostrada no conhecimento das plantas e bichos, é como se fosse uma outra natureza a ser desvendada e absorvida.

Existem três procedimentos enunciativos no filme de fundamental relevância para a compreensão da obra. É por meio deles que podemos identificar como se estrutura o filme.

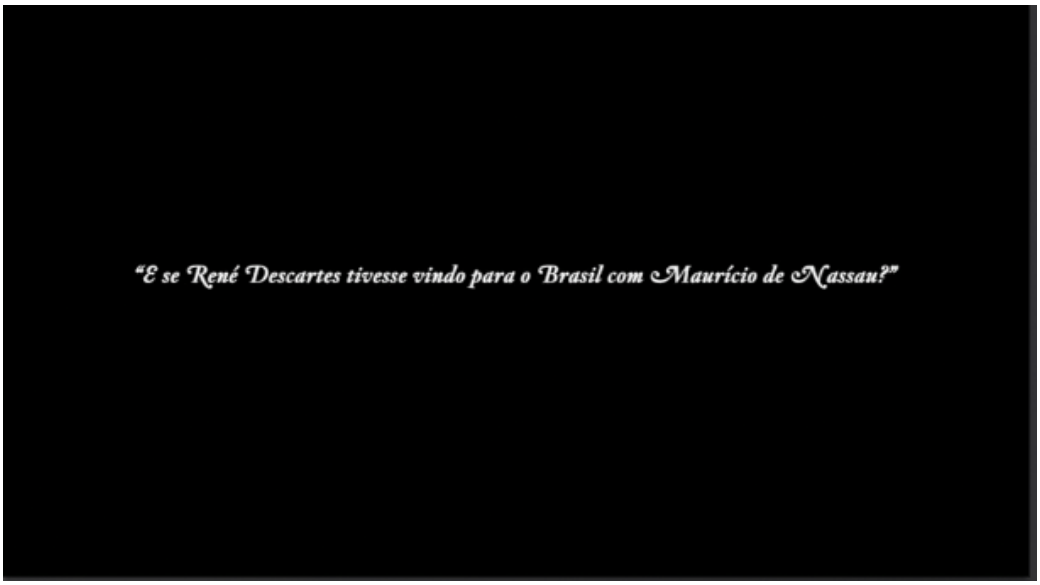
O primeiro é o verbal, que corresponde ao texto narrado. Nele, encontramos o texto de *Catatau* tal como está no livro. Única exceção são os cinco primeiros minutos do filme, em que há um trecho de *Discurso do Método*, de René Descartes (DESCARTES, 2009).

O único recurso de manipulação deste procedimento enunciativo é a repetição. Queremos dizer com isso que o que muda entre o livro *Catatau* e o texto verbal de *Ex-Isto* é simplesmente que no filme existe, algumas vezes, uma repetição do fragmento. Porém, não vemos o ator, quando aparece em cena, falando, trata-se de uma voz em *off* que vem reinstaurar de algum modo a multiplicidade de vozes no filme, mesmo que, como já comentado, o filme seja muito mais centrado na pessoa de Descartes do que no "eu todo mundo" de *Catatau*.

O segundo procedimento trata dos elementos visuais e trilha sonora composta no filme. É na escolha das imagens que vai se construir a leitura do diretor: as modulações de sentido presentes no filme e o jogo de enunciados, a célula rítmica é

construída de acordo com as escolhas presentes nesse procedimento. O tempo e o espaço estão aqui mais bem representados com seus sons e seus andamentos.

O terceiro pontua alguns poucos momentos. Trata-se de legendas intermediárias em quadro, típicas do cinema mudo. A maioria delas possui como conteúdo alguma frase de *Catatau*, porém, também pode haver uma localização espacial ou explicação de Leminski sobre seu romance. Esta enunciação de certa forma corresponde às notas de rodapé que existem no livro se considerarmos sua função, mesmo que seu conteúdo não seja o mesmo.



Frame 8 – Legenda intermediária em quadro

4.3. A CÉLULA RÍTMICA EM *EX-ISTO*

Da mesma maneira que no romance, a célula rítmica do filme pode ser concebida também como um *anthropos, logos e cosmos*. Realizaremos o mesmo procedimento adotado em *Catatau*, mostrando em que consistem os elementos da célula rítmica.

Em se tratando de um filme, os elementos utilizados para caracterizar a célula rítmica só podem ser constituídos por diferentes procedimentos próprios de uma linguagem sincrética. Assim, levamos em conta a trilha sonora, a narração e a fotografia e seus procedimentos de câmera para a composição do ritmo na obra cinematográfica.

4.3.1. Cosmos (1)

A visão da natureza e seus sons. Pode ser tanto uma paisagem quanto seus animais. Em determinado momento do filme, da mesma forma que no livro, há, além da descrição da natureza, uma descrição de ideias; já no filme há o olhar da cidade. A personagem não está figurativizada no filme, vemos o que seu olho vê, reconhecemos as figuras. Vemos aqui dois fotogramas que ilustram esse elemento:

Frame 9 - Paisagem 9'20"

Frame 10 - Aranha 19'48"

Neste trecho, por exemplo, há primeiro o rio e depois a aranha fiando. Durante a tessitura da teia há a narração:

"Essa aranha geometrifica seus caprichos na Ideia dessa teia: emaranha a máquina de linhas e está esperando que lhe caia às cegas um bicho dentro: aí trabalha, aí ceia, aí folga. Caminha no ar, sustenta-se a éter, obra de nada: não vacila, não duvida, não erra. Organiza o vazio avante, apalpa, papa e palpita, resplandecente no nada onde se engasta e agarra-se pela alfaia em que pena, deserto de retas onde a geometria não corre riscos mas se caga."

Há uma correspondência entre os dois componentes enunciativos: o trecho do *Catatau* poderia ser classificado como (1), descrição da natureza, e a imagem mostrada também está na natureza.

O som é um elemento bastante importante no filme e também se diferencia a partir desses elementos da célula rítmica. Consideramos um som pertencente a (1)

aquele composto dos sons da natureza, ondas, pássaros, bichos nas cenas que se passam na natureza. Da mesma maneira, nas cenas que se passam em ambiente mais urbano, o som de (1) é composto pelos barulhos e músicas típicos da cidade. Esse som é diferente de uma música, produto da cultura que também estará muito presente no filme. Esta música, tanto erudita quanto popular, se enuncia de outra maneira e pertence ao elemento do *anthropos* da célula rítmica.

4.3.2. Anthropos (2)

Renato Cartesius é mostrado vendo. Corresponde ao segundo elemento da célula rítmica do livro, em que há o questionamento do que se vê. Figuras como a da luneta estão sempre presentes e há um jogo entre o espectador ver Descartes olhando através de seus instrumentos e aquilo que ele está de fato vendo.

Frame 11 - Descartes com a luneta 21'58"

Frame 12 – Pássaros vistos pela luneta 22'02"

A narração que o acompanha é de dois trechos diferentes:

"Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me revela. Ver é uma fábula. [repetição de 'ver é uma fábula'] É para não ver que estou vendo".

"Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, diminuo, reduzo a marcha, melhoro a marca. O olho cresce lentes sobre as coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais luz, onde faz o deserto chamam paz. [repete a última palavra]. Um nome escrito no céu"

A alternância entre (1) e (2) é predominante no filme. Na maior parte do tempo, mostra-se Descartes vendo e aquilo que é visto, seu vagar pelo Brasil de maneira lenta e detalhada.

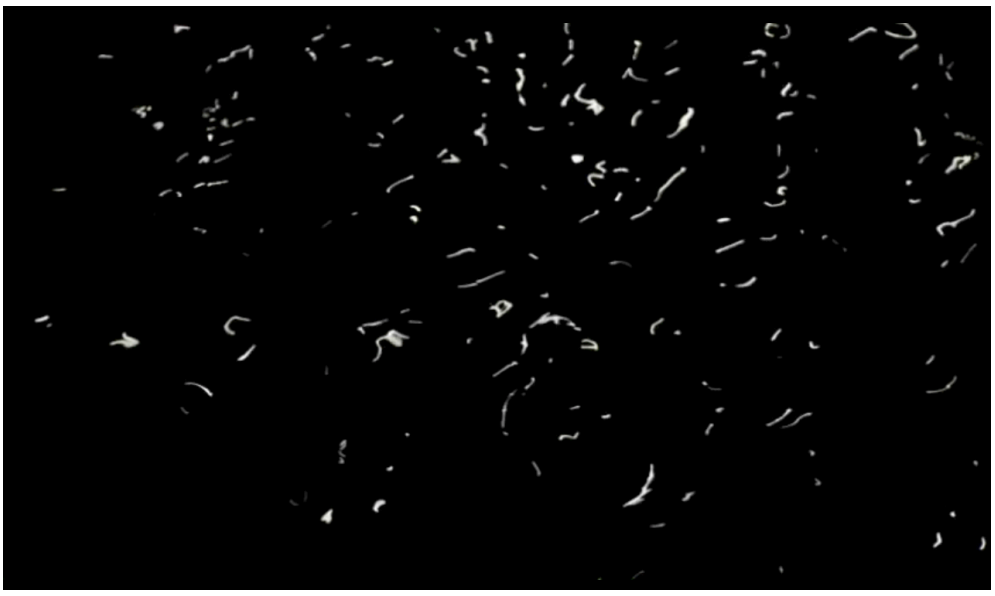
A trilha sonora pertencente ao elemento (2) é composta por músicas propriamente ditas, produtos da cultura e do *anthropos*. Elas não fazem parte da cena como som original, como por exemplo os barulhos dos pássaros ou as músicas que tocam na feira quando Descartes está em Recife, mas são introduzidas no filme, bem

como a narração do texto de *Catatau.* Essa música é também bastante variável: vai do forró, passa pela música popular, músicas tribais, canto coral e músicas eruditas. A trilha sonora muitas vezes garante não apenas a transição de um elemento da célula rítmica para outro como também o tipo de música, por exemplo, a passagem da música erudita para o canto coral, marca a gradação do percurso rítmico do filme.

4.3.3. Logos (3)

Este elemento se constitui de duas maneiras diferentes. Na primeira não há nem o sujeito nem a figuratividade da natureza, vemos algo mais abstrato ou que não faz um sentido tão coerente como até então. É uma maneira de corresponder ao elemento (3) da célula de *Catatau*.

Apresentamos como exemplo o que ocorre em torno do minuto 35, em que a imagem abaixo se desenvolve juntamente ao texto também classificado como (3) de *Catatau.*



Frame 13 - Chuvisco 35'20"

"Colabrincorinto circunta, orgranizo: mextra intrinto, tartareco adredevagarde, tomaxalá! Nada como um som nos cornos para levantar a moral da moringa. Dá-se uma ideia e querem a mão da obra, uma mão quer turgimão, perguntargum! Pelos bucaneiros de nosso senhor! Cada vez menos num passado longínquo, o atual dinâmico na vez. Chega demessias, cauimxiba, o cachimbo,

impérigo em cadumdenós! A vida sobrenatural, superartificial, gente não fica muito tempo num aspecto. Lonquinquagésimo, espantagônio! Quem canta, curte o que a fala tem de melhor. Bândido candido, castigo contigo, não se arrependa, não vá se arrepender! Sobretudo não existe hesitar, e isso é vital: não pense. Pensar é para os que tem, prometa começar a pensar depois. Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje! A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja."

A outra maneira em que esse elemento é disposto é por meio de imagens desconexas apresentadas de forma acelerada e acompanhadas de uma trilha sonora mais dissonante.

Segue abaixo um exemplo de quatro imagens de Brasília mostradas mais aceleradamente.

Frame 14 - Brasília 60'

Nos exemplos aqui mostrados há uma correspondência entre a célula rítmica de livro e filme. Evidentemente que o que torna tanto o romance quanto o filme interessantes é que esses elementos não aparecem em uma ordem tão recortada e clara. Tanto no livro quanto no filme haverá transições entre um elemento da célula rítmica e outro. Proporemos neste momento a análise de dois excertos de conteúdos diferentes, um de maior e outro de menor extensão para verificar como funciona a célula rítmica em continuidade e como se dá a transição.

4.3.4. Primeiro Excerto

Tomamos a sequência do filme que vai do minuto 23'11" até o minuto 37'15". Colocamos abaixo uma pequena descrição do que acontece em cada cena:

23'11'': Entra em cena um papagaio. Narração: "Índio pensa? Índio come quem pensa." Repete diversas vezes.

23'58": Entra Descartes analisando o animal com sua lupa. Narração:

"Um papagaio pegou meu pensamento, amola palavras em polaco imitando Articzewski (Cartepanie! Cartepanie!). Bestas geradas no mais aceso fogo do dia... Comer esses animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar."

24'31": Um animal se movimentando lentamente é mostrado. Narração:

"Palmilho os dias entre essas bestas estranhas". Música mais dissonante começa.

25'38": Formigas mostradas. Narração: Meus sonhos se populam da estranha fauna e flora: o estalo de coisas, o estalido dos bichos, o estar interessante: a flora fagulha e a fauna floresce... Singulares excessos [repete "excessos"]

26'08": Descartes é mostrado de costas.

26'16'': Paisagem com um barco com água dentro e a lua refletida na água.

26'33": Mesma paisagem do rio com a floresta ao fundo, mas agora ao anoitecer, ressaltando a lua. Entra a silhueta de Descartes de costas.

26'44": Descartes mostrado com o rio ao fundo.

27'30": Descartes deitado de costas, ainda navegando pelo rio. Narração:

"Aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos deste mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de ofídio."

27'48": foco em sua mão.

28'03": Descartes mostrado de bruços com os braços para a frente. Repetição do mesmo trecho anteriormente narrado.

28'28": Foco volta para uma das mãos, repetição da narração outra vez.

28'53": Paisagem de uma floresta ao fundo de um rio.

29'03": Descartes mostrado deitado em uma árvore ainda com o rio ao fundo.

29'13": Águas vistas a partir do enquadramento de uma lente de luneta. Sons de pássaro ao fundo.

29'25": Luneta focaliza pássaros voando.

29'37": Som continua o mesmo, paisagem vista pela lente é a pororoca.

29'50": Ainda é a pororoca mas dessa vez já não há o enquadramento pela luneta.

30'05": Outra imagem da pororoca com a narração:

"O barco é parado em pedra mas para ir nada como um rio". Repetido três vezes.

Sons dos pássaros e das águas.

30'51": Outra vez Descartes em cima de uma árvore de frente para a pororoca. As águas invadem a árvore em que ele se encontra.

31'30": Close em Descartes em cima da árvore observando.

31'32": Descartes deitado em uma rede coberto por um mosquiteiro, parece estar dormindo inquietamente.

32'34": Mesma imagem porém som de um avião.

32’43”: Imagem de um avião decolando, vê-se apenas a sombra da asa e a pista.

32’56”: Avião levanta voo, em um espaço de floresta.

33’03”: Imagem do bagageiro de cabine do avião e parte do teto.

33’09”: Imagem aérea com nuvens. Inicia música de fundo.

33’20”: Retomada da imagem de Descartes deitado de costas navegando no rio. Música cresce.

33’25”: Rosto de Descartes foca e desfoca.

33’31”: Descartes em uma praia com um grande cubo de gelo em frente ao rosto.

33’35”: O folhear de um livro da biblioteca.

33’38”: Manequins nus sem cabeça como nas vitrines de lojas atuais.

33’39”: O olho examinado na primeira cena do filme.

33’42”: Retomada da imagem de 33’20” – Descartes no rio.

33’43”: Close no rosto de Descartes.

33’57”: Close em Descartes com o cubo de gelo na praia.

34’02”: Cubo de gelo passa pelo braço de Descartes em close.

34’03”: Descartes saltando de um muro.

34’06”: De volta para a mesma imagem de 33’25”, expressão angustiada.

34’24”: Pássaros voando pela lente da luneta. Inicia um canto coral.

34’52”: Gotas de água caindo em um rio cada vez mais aceleradamente. Cena escura.

35’03”: A aceleração é tamanha que deixamos de ver as gotas de água e passamos para uma imagem abstrata e acelerada. Música dissonante.

35’17”: Imagem volta a um fundo negro com traços claros acelerados. Narração:

“Colabrincorinto circunta, orgranizo: mextra intrinto, tartareco adredevagarde, tomaxalá! Nada como um som nos cornos para levantar a moral da moringa. Dá-se uma ideia e querem a mão da obra, uma mão quer turgimão, perguntargum! Pelos bucaneiros de nosso senhor! Cada vez menos num passado longínquo, o atual dinâmico na vez. Chega demessias, cauimxiba, o cachimbo, impérigo em cadumdenós!”

35’52”: Imagem em close. Continua a narração:

“A vida sobrenatural, superartificial, gente não fica muito tempo num aspecto. Lonquinquagésimo, espantagônio! Quem canta, curte o que a fala tem de melhor. Bandido cândido, castigo contigo, não se arrependa, não vá se arrepender! Sobretudo não existe hesitar, e isso é vital: não pense. Pensar é para os que tem, prometa começar a pensar depois. Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje!”

36’29”: imagem de um rio sendo navegado com chuva caindo. Prossegue a narração:

“A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja.”

36’44”: Continua o som da chuva com trovoadas porém paisagem é outra vez de um rio com floresta ao fundo.

36’56”: outro ângulo da mesma paisagem.

37’08”: Ainda o som da chuva, porém aparece a legenda: Recife/Olinda/Freiburg/Mauritzstadt

A sequência inicia com o papagaio sendo observado por Descartes. Estamos no elemento (2) da célula rítmica, com esse pensar sobre a natureza, neste caso específico, sobre o animal. Há uma correspondência entre a enunciação mostrada e narrada, uma vez que enquanto vemos Descartes examinando o papagaio, o texto do livro que está sendo dito também corresponde ao confronto entre a natureza e o pensar sobre ela. Este confronto está expresso visualmente com o papagaio bicando a lupa daquele que o examina ao mesmo tempo em que é dito "um papagaio pegou meu pensamento".

Frame 15 – Descartes e o papagaio

Em seguida, passamos para o elemento (1) *cosmos*. Descartes sai de cena e apenas um animal se movimentando lentamente é mostrado. A transição de um elemento a outro se faz através da enunciação verbal, que anunciava na cena anterior a relação com os animais: "Bestas geradas no mais aceso fogo do dia... Comer esses animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar." – e inicia ainda uma exposição sobre as "bestas" - "Palmilho os dias entre essas bestas estranhas".

Frame 16 – Besta estranha

Após o fim desta narração, entra uma música que conecta esta cena à seguinte. É ainda sob a mesma música que troca a cena passando para formigas andando, mas ainda continuamos no mesmo elemento (1). Não vemos Descartes, apenas a natureza, as formigas e a narração também continua em (1): "Meus sonhos se populam da estranha fauna e flora: o estalo de coisas, o estalido dos bichos, o estar interessante: a flora fagulha e a fauna floresce... Singulares excessos".

Em seguida, há uma pequena aceleração no andamento do filme com as alternâncias entre (1) e (2). Na cena seguinte, voltamos para (2), com a cabeça, e não outra parte do corpo, sendo mostrada de costas. O som já não é nenhuma música, mas apenas barulhos da natureza. Alguns segundos após esta cena, há outra vez (1) sem a presença de Descartes, apenas a lua refletida na água, a própria lua que aparecia em destaque na mesma paisagem anterior. A cena com essa paisagem inicia sem Descartes e a silhueta de seu chapéu aparece aos poucos, ainda alternando (1) e (2). Está aí colocado o conflito entre o que é visto

e o sujeito que o vê, entre c*osmos* e *anthropos*, sendo que a alternância entre os dois elementos garante um percurso ascendente, um "mais" de intensidade onde anteriormente havia apenas a duração do elemento (2) e depois (1) da célula rítmica.

Frame 17 – Descartes no fim de tarde

Frame 18 - Lua

É com o mesmo som que passamos para a cena seguinte, em (2), com Descartes navegando no rio. Neste momento a enunciação verbal anuncia a transição para o elemento (3) *logos*, com a presença dos "fumos de erva"[66], solução encontrada no filme para uma espécie de "explicação" deste elemento (3), um "singular excesso" do plano de expressão verbal. Entretanto, o filme não partirá imediatamente para (3), mas continuará ainda na alternância entre (1) e (2).

Aos 29 minutos, estamos de novo em (2), com a visão do rio através das lentes da luneta. O som que é possível ouvir é não apenas o das águas e dos barulhos da mata como também o início de um cantar de pássaros. Estes pássaros serão mostrados em seguida ainda através das lentes e, nas cenas seguintes, este elemento (2) vai voltando para (1) gradativamente. O som será sempre o dos pássaros, mesmo que mude a paisagem, e a gradação se dá pelo esmaecimento do enquadre pela lente da luneta, que é forte e marcado na primeira cena da sequência e vai sumindo até a última, em que é mostrada a pororoca, quando já estamos em (1)

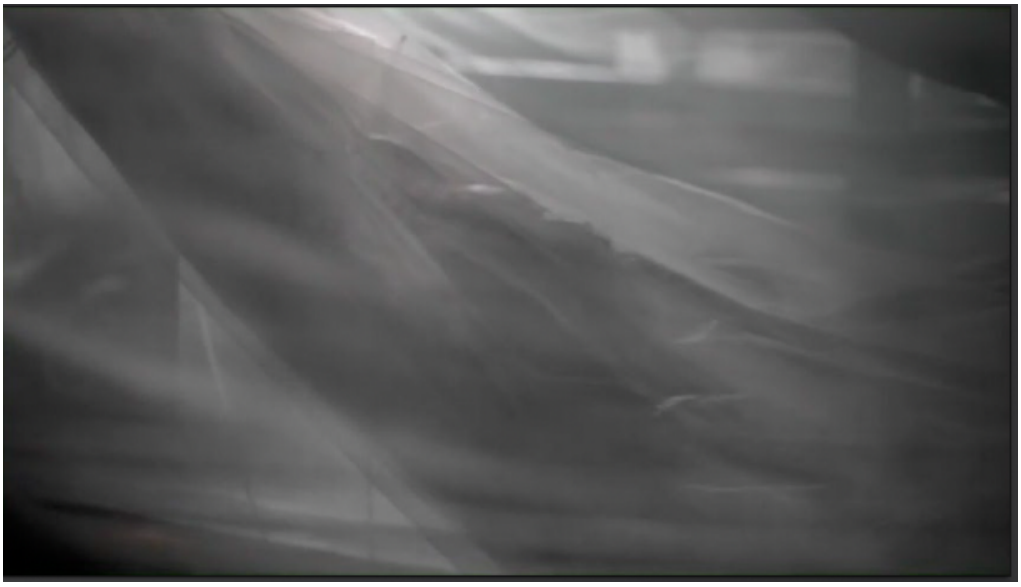
[66] Em outros momentos do filme aparecerá uma referência ao fumo antes da exibição do elemento (3) da célula rítmica, como se o que era Occam no romance se transformasse nas ervas alucinógenas no filme.

Frame 19 – Gradação da presença da Luneta

Inicia-se então a narração: “O barco é parado em pedra mas para ir nada como um rio”. O som que se ouve é o das águas e o dos pássaros, com um crescendo das águas em relação aos pássaros. Voltamos para (2) com Descartes em cima da árvore e a intensidade do movimento das ondas e seu som só cresce, mostrando ainda uma vez um percurso ascendente. As águas vão se aproximando cada vez mais do sujeito até quebrarem sobre a árvore em que Descartes está sentado observando.

Frame 20 – Recrudescimento das águas

Em seguida, Descartes aparece em outra cena dormindo, como se houvesse a preparação para (3), e o elemento que vai aparecer em seguida fosse algo entre o delírio do fumo e os sonhos.

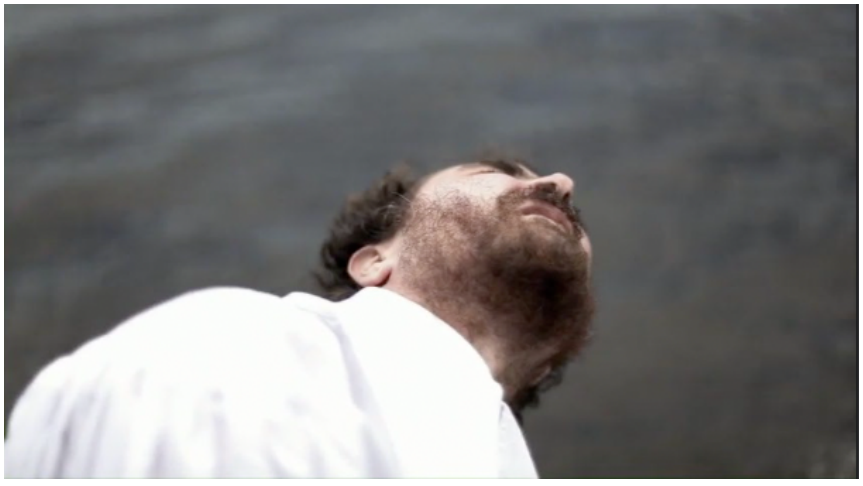


Frame 21 – Descartes dormindo

É ainda no final desta cena em que o sujeito dorme que entra o som do avião, o qual conecta não só as cenas como garante a transição dos elementos da célula rítmica. A partir da cena do avião estamos em (3), muda o tempo e o espaço mas também o andamento do filme, com cenas mais aceleradas. A música é bastante marcante e vai pontuar todo este elemento (3), que se concentra do minuto 32'43" até 34'24". Neste momento, não há a enunciação verbal, apenas imagens quer inéditas quer já mostradas anteriormente em alguma parte do filme. Além disso, algumas das imagens, por exemplo a de Descartes na praia com o cubo de gelo, são inéditas neste momento do filme, mas serão retomadas e desenvolvidas com mais calma mais adiante, promovendo uma espécie de condensação temporal de forma acelerada, o que contribui para a sensação de estranhamento própria de (3).

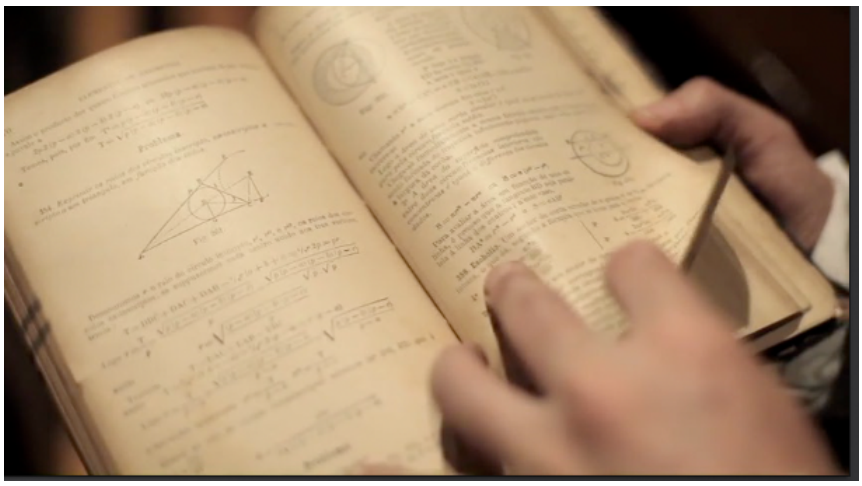
Frame 24 - avião

Frame 22 – Paisagem vista do avião



Frame 23 – Descartes no rio

Frame 25 – Descartes com o cubo de gelo



Frame 26 – Descartes na biblioteca

Frame 27 - Manequins

O fim deste período se dá com a retomada da cena dos pássaros sendo vistos pela luneta e a música, que vinha sendo até então apenas instrumental, cede espaço para um canto coral. A imagem, de uma certa forma, acompanha a música, a chuva caindo no rio até que o *crescendo* da música e da aceleração da imagem da água transforma a cena em algo abstrato.

Frame 28 - Chuva

Frame 29 – Recrudescimento da chuva

Frame 28 – Abstração

Neste momento, volta a enunciação verbal, que corresponde ao elemento (3), também no romance:

> "Colabrincorinto circunta, orgranizo: mextra intrinto, tartareco adredevagarde, tomaxalá! Nada como um som nos cornos para levantar a moral da moringa. Dá-se uma ideia e querem a mão da obra, uma mão quer turgimão, perguntargum! Pelos bucaneiros de nosso senhor! Cada vez menos num passado longínquo, o atual dinâmico na vez. Chega demessias, cauimxiba, o cachimbo, impérigo em cadumdenós! A vida sobrenatural, superartificial, gente não fica muito tempo num aspecto. Lonquinquagésimo, espantagônio! Quem canta, curte o que a fala tem de melhor. Bândido candido, castigo contigo, não se arrependa, não vá se arrepender! Sobretudo não existe hesitar, e isso é vital: não pense. Pensar é para os que tem, prometa começar a pensar depois. Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje! A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja."

Interessante notar que as enunciações verbais presentes nos outros trechos do filme são sempre ditas de forma lenta e frequentemente com repetições de frases ou palavras. Neste caso, o que é enunciado verbalmente

segue o visual e é também acelerado. Apenas a última frase, "A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja" será dita de forma mais lenta e acompanha a mudança da enunciação visual para (1), com a chuva caindo no rio.

Nesta cena de (1) ouve-se o barulho da chuva, que persistirá na cena seguinte, também de (1), com a paisagem do rio e da floresta e é o som da chuva que garante a transição não apenas para outro elemento da célula rítmica como também para outra parte do filme, que se inicia com a legenda:

Frame 29 - Introdução de Recife como espaço 37'

4.3.5. Segundo excerto

O segundo trecho que propomos analisar corresponde a uma "parte", ainda que "parte", tanto no filme quanto no livro, seja uma denominação bastante imprecisa, em que Descartes encontra-se em Recife. Trata-se de um momento do filme em que o Descartes em roupas antigas descobre a cidade atual, com suas gentes, suas músicas e seus hábitos.

O trecho selecionado compreende os minutos 45'09"ao 47'35". Vemos abaixo a descrição da sequência:

45'09": dentro de um mercado, um peixeiro corta um peixe batendo repetidamente nele com uma faca.

45'22": Descartes aparece ao longe se aproximando da cena em questão.

45'23": O close sai do peixeiro e acompanha a andança de Descartes pelo mercado.

45'36": o peixeiro sai completamente de cena e a câmera procura Descartes que se perde em meio à feira.

45'57": Descartes para e olha para outro peixeiro, visto de costas pela câmera.

46'06": A Câmera muda de posição e focaliza um terceiro peixeiro com Descartes ao seu lado. Este peixeiro está trabalhando com a cabeça de um peixe.

46'14": O peixeiro parte a cabeça do peixe ao meio.

46'15": A Câmera se aproxima da cena bem como Descartes se inclina para ver de mais perto a tentativa do homem de extrair o olho do peixe.

46'22": close-up nas mãos do peixeiro retirando o olho do peixe.

46’51”: close-up no olho do peixe sendo cortado com a faca.

47’01”: o olho sai da mão do peixeiro para a mão de Descartes ainda em close-up.

47’10”: Descartes é mostrado examinando o olho do peixe, olhando-o com seus olhos.

47’17”: o close volta para o olho do peixe nas mãos de Descartes, dessa vez enfatizando a parte de traz do olho.

47’23”: o olho é virado.

47’25”: mão de Descartes passando o dedo sobre o olho.

47’30”: muda a cena, mostrando uma série de óculos de sol e o reflexo de carros passando nas lentes.

Da mesma forma como procedemos no trecho anterior, vejamos como se constitui a análise rítmica desta sequência. Ela inicia com o elemento (1), mostrando o mercado com as pessoas passando e os trabalhadores. Este é o ambiente em que o sujeito se encontra e vai absorver, pensar e descrever. Sendo assim, mesmo que não seja mais a natureza com rios e bichos, ainda é considerado o elemento do *cosmos*. O som ouvido é o som das pessoas do mercado e das facas.

Frame 30 - Peixeiro

Em seguida, o elemento (2), representado pela aparição de Descartes que vem entrando em cena, aparece lentamente, em uma chegada discreta ao fundo da cena. O foco ainda está no peixeiro e não em Descartes, e pouco a pouco sua presença vem ganhando peso, ou melhor, foco, caracterizando lentamente um percurso ascendente. Na cena anterior, Descartes já está lá se olharmos o fotograma com detalhes, mas o espectador só entra em contato com sua presença no momento em que se situa atrás do peixeiro.

Frame 31 – Peixeiro com Descartes ao fundo

Frame 32 – Deambulação de Descartes

A partir dessa presença que ganha forma, a câmera passa a seguir Descartes e se desfoca do peixeiro. Torna-se impossível ignorar a presença do sujeito e sua deambulação, o *anthropos*, vai se tornando mais importante que o *cosmos.* Podemos assim considerar que estamos entre (1) e (2) e que a passagem se faz gradativamente.

Frame 33 – Câmera seguindo Descartes

A deambulação só se interrompe quando Descartes para e desloca o olhar para um outro peixeiro. Logo após esse olhar que se fixa, muda a cena. De algum modo é como se o sujeito buscasse um objeto para examinar e o espectador fosse levado junto a ele nessa procura.

Frame 34 – Descartes olhando um peixeiro

Uma vez encontrado o objeto de exame, entramos em outra cena seguindo completamente o elemento (2) da célula, com Descartes no princípio bem próximo ao peixeiro, em uma posição que lembra bastante uma das cenas analisadas no trecho anterior de Descartes com o papagaio.

Frame 35 – Descartes observando o corte da cabeça do peixe

Em seguida, inclina-se para chegar mais próximo da cabeça do peixe, um sujeito cada vez mais próximo do objeto e a maneira de enunciar a cena traz também bastante subjetividade, já que a câmera não é mais estática, ela se move juntamente a Descartes e ao peixeiro.

Frame 36 – Aproximação do olhar

A sequência prossegue com um close maior na retirada do olho do peixe, em uma tentativa de volta a (1), porém sempre com o fundo da cena apresentando Descartes.

Frame 37 – Extração do olho do peixe

(1) e (2) continuam em alternância, o olho passa da mão do peixeiro para a mão de Descartes que o examina mais detidamente, colocando o olho do peixe próximo a seu próprio olho.

Frame 38 - Olhos

Em seguida, Descartes alisa o olho do peixe, o examina tatilmente até que a cena muda e muda o elemento da célula rítmica para (3). Tem-se a imagem de vários óculos de sol em exposição e o reflexo da rua passando pelas lentes. O som do mercado é interrompido e a cena já não faz parte da sequência anterior.

Frame 39 – Óculos de sol

Estamos em (3), porém, não tão abruptamente, houve uma passagem, já que se manteve a isotopia do olhar do olho do peixe às lentes dos óculos de sol. Evidentemente que mesmo este quadro se constituirá como passagem para outro elemento da célula rítmica que vem em seguida no filme, mas limitamo-nos nesse excerto a essa cena.

Notamos que embora trate-se de um filme experimental e de difícil descrição para a análise, *Ex-Isto* pode ser pensado por meio de uma análise rítmica e o experimentalismo contido na obra também é colocado de modo a veicular sentidos com progressões ascendentes e descendentes e não de maneira totalmente repentina.

4.4. QUESTÕES DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Embora o diretor Cao Guimarães considere *Ex-Isto* um filme inspirado em *Catatau* e não adaptado, não vemos problemas em considerá-lo como uma tradução intersemiótica.

Parece-nos que da mesma forma que pudemos depreender uma célula rítmica no livro, é possível depreender outra no filme e estabelecer correspondências entre elas. Os avanços e retomadas existentes no livro também se apresentam no filme com suas peculiaridades próprias da linguagem cinematográfica.

Destacamos no estudo de *Catatau* o caráter acelerado da obra, constituído por uma grande densidade informacional provocadora de muitas catálises por parte do enunciatário. Se o romance é caracterizado pela aceleração, o filme o é pelo seu oposto: a desaceleração. Não só as cenas são bastante lentas e durativas como o próprio discurso narrado é feito de forma vagarosa, como se procurasse ressaltar cada palavra de cada frase, demorando-se nelas.

Se *Catatau* é um romance cheio de falas, *Ex-isto* é um filme cheio de silêncios. Um livro acelerado, em que parecemos estar expostos a novidades incessantes transforma-se em um filme cheio de repetições. As frases que passam rapidamente sob os olhos do leitor ganham o tempo da repetição lenta no filme.

Sentimos o romance como acelerado devido à sua grande densidade informacional, tudo chega o tempo todo. No caso de *Catatau*, o objeto acelerou-se

tanto que se aproximou de um "só mais", uma saturação, que se traduz em uma incapacidade de apreensão por parte do sujeito.

No filme, a direção tensiva é outra, a lentidão. O jogo de diferentes andamentos do livro para o filme causa, no final das contas, um efeito bastante semelhante no enunciatário. O aumento desenfreado da velocidade de um objeto é tão prejudicial quanto sua diminuição exagerada. Em ambos os casos, o que se compromete é a atenção do sujeito: a rapidez em excesso torna o objeto inapreensível, enquanto a lentidão desmedida o torna entediante. Resta ao sujeito, no primeiro caso, atenuar a velocidade e, no segundo, restabelecê-la. "Só mais" é tão insuportável quanto "só menos".

Deste modo, embora utilizando-se do mesmo parâmetro, o andamento, mas de maneira quase que inversa, filme e livro atingem o mesmo efeito: causar esse estranhamento no enunciatário, levá-lo aos limites da suportabilidade.

Com todas essas considerações feitas, podemos dizer que nesta leitura rítmica há uma espécie de fidelização, nome este muito usado quando se fala em adaptações do livro para o filme.

Para considerar um filme experimental de certa forma "fiel" a um livro também experimental, outras características foram necessariamente levadas em conta para além da narrativa. Aliás, toda a questão narrativa foi resumida no filme na legenda intermediária: "E se René Descartes tivesse vindo para o Brasil com Maurício de Nassau?"

Do ponto de vista enunciativo, *Ex-Isto* mostra o produto de uma vivência tanto quanto *Catatau*. Embora enquanto categoria de pessoa seja mais centrado na figura de Descartes, o filme também apresenta certa multiplicidade de vozes com as narrações em *off* que fazem pensar no "eu-todo mundo" de *Catatau*. O

tempo do "para-sempre" está presente nas duas obras, sendo no filme caracterizado por um Descartes com roupas de época que ora se apresenta no momento atual, moderno, ora se vê em uma época remota. O espaço também mantém no filme as características do estranhamento do livro. Espaço diverso, cidade ou natureza, Recife ou Amazônia, mercado de peixes ou pororoca, o sujeito o sente com fixidez e estranhamento, como algo a ser investigado pelas suas lentes.

No que tange ao ritmo, uma célula pôde ser depreendida na literatura e no cinema com isotopias semelhantes e a variação de intensidades, os avanços e retomadas e "mais" e "menos" foram verificados em ambos, retirando do enunciatário qualquer possível impressão de "non-sense" que pudesse se produzir.

Finalmente, considerando o aspecto do efeito de sentido provocado no enunciatário, *Catatau* e *Ex-Isto* causam impacto parecido recorrendo a dispositivos inversos. Se o livro é muito acelerado e o leitor desiste por tanta informação, o espectador do filme tende a desistir do filme devido à sua lentidão.

CONCLUSÃO

> *Revelar uma escolha é preservar-se da ilusão que consiste em querer escrever a história de uma disciplina quando se está dentro dela, e em decretar, por exemplo, que este ou aquele paradigma anterior está ultrapassado, e que o futuro está do lado daquele que se está propondo. Revelar uma escolha é, em suma, reivindicar a pertinência validável e falsificável do ponto de vista defendido, e a coerência do método decorrente. (*Claude Zilberberg e Jacques Fontanille)

Nossa tese nasceu de um problema: tendo estudado a teoria de Algirdas J. Greimas e sua imensa contribuição para o estudo de narrativas, nos deparamos com textos pouco ou quase nada narrativos e nos perguntamos como analisá-los, de que maneira a teoria semiótica poderia dar conta destes objetos. O desdobramento tensivo da teoria nos pareceu um caminho favorável e o conceito de ritmo fortaleceu a hipótese de uma possível leitura rítmica de textos pouco narrativos.

A motivação "analítica" nos levou a uma investigação teórica de um conceito de ritmo que pudesse ser operacional. Percebemos que a noção de ritmo é bastante diversificada e tomada em diferentes acepções na semiótica e nos diversos campos do conhecimento. Tendo sempre por trás de nosso estudo a pergunta: "quando se fala em ritmo, de que se fala?", concentramo-nos no que foi realizado na semiótica de linha francesa e estabelecemos três diferentes vertentes para o pensamento rítmico: (i) o ritmo como Gestalt, (ii) o ritmo como esquema, (iii) o ritmo como tensividade .

Embora estejam separadas em vertentes diferentes, até mesmo por se inserirem no domínio comum da semiótica, a divisão não é pura e há intrincamentos entre elas. O leitor pode estranhar que propomos na vertente tensiva de ritmo um aspecto psíquico, pulsional e, na vertente gestáltica,

começamos com uma psicologia: a psicologia da forma. Com efeito a própria psicologia – de certa maneira tal como o ritmo e a semiótica – apresenta uma desconcertante diversidade de linhas teóricas e matrizes de pensamento. Mesmo que as duas vertentes possuam em comum uma ideia subjacente da tendência da "regulação de tensões" do sujeito, a vertente gestáltica propõe um dispositivo conceitual de ritmo que possa integrar aspectos biológicos e semióticos, trabalhando com ritmos profundos, enquanto a vertente tensiva utiliza essa foria originária para incluir uma dimensão afetiva no estudo dos ritmos discursivos: o afeto a ser analisado está no texto.

A maneira como esse "sensível" da vertente tensiva será analisado discursivamente é por vezes de modo fortemente esquemático, o que nos remete imediatamente ao ritmo como esquema. Entretanto, ressaltamos outra vez, a diferença entre essas duas vertentes é que, na tensividade, o esquema está a serviço de uma estrutura das tensões, enquanto, na esquemática, as regras e componentes rítmicas formam um arcabouço a ser aplicado com bastante minúcia nos textos, principalmente poéticos, que são textos de menor extensão. Evidentemente que não há como validar (e então invalidar) uma ou outra vertente, é preciso escolher a maneira de pensar que se mostra mais proveitosa para atingir determinado objetivo. Nosso objetivo era analítico, era a operacionalização de um conceito de ritmo que pudesse promover a leitura de textos pouco narrativos. Desta forma, trabalhar com os ritmos profundos não nos auxiliaria na análise de um texto tanto quanto o ritmo zilberberguiano, discursivo, que propunha a imanência do texto.

A partir de nossa reflexão teórica e da complexidade de nossos objetos, desenvolvemos um modelo de análise rítmica que pudesse dar conta de textos

pouco narrativos. Nosso modelo se baseia principalmente na vertente tensiva, comportando porém (i) uma dimensão esquemática, (ii) uma dimensão tensiva. A dimensão esquemática consiste na elaboração de uma célula rítmica que tenha como constituintes elementares agrupamentos isotópicos apresentados pelo texto. Os constituintes elementares da célula rítmica variam em número de acordo com o que é veiculado no texto em questão. Determinada a célula rítmica, em seu caráter descontínuo, passamos para a dimensão tensiva, que se ocupa da transitividade, da passagem de um elemento a outro da célula, considerando os percursos ascendentes e descendentes, focando em um caráter mais contínuo. Assim sendo, a análise rítmica compreende, ao mesmo tempo, a descontinuidade do que se repete e a continuidade do que se transforma.

Com esse modelo, passamos para a análise de dois textos de gêneros diferentes: o romance *Catatau*, de Paulo Leminski, e sua adaptação fílmica *Ex-Isto*, dirigida por Cao Guimarães. Depreendemos três constituintes da célula rítmica tanto no romance quanto no filme, que nomeamos *cosmos, anthropos e logos*. Em seguida, tomamos dois trechos de cada obra, um de maior e um de menor extensão, para verificar como se dava a passagem de um elemento para o outro, como o ritmo se constituía e se movimentava. Por fim, tecemos algumas considerações sobre a tradução intersemiótica das obras, observando que a tradução nesse caso não se baseia na transposição narrativa, mas leva em conta o ritmo de cada uma delas.

Cremos ter fornecido uma leitura possível capaz de mostrar que experimentalismo não significa automaticamente falta de sentido, *non-sense*. São textos que funcionam por uma lógica rítmica, e não uma lógica narrativa, como é mais tradicional tanto para romances quanto para filmes. Narrativa ou ritmo, as

obras significam, e a construção de seu sentido pode ser explicitada pela teoria semiótica.

Embora o trabalho esteja organizado em dois momentos predominantes, a teoria e as análises, ambos estão profundamente intrincados. Os textos a serem analisados nos levaram à investigação teórica e a teoria nos forneceu as bases para a constituição das análises.

Esperamos ter cumprido nossos objetivos de, por um lado, esclarecer o(s) conceito(s) de ritmo em semiótica, e, por outro, mostrar como ele pode ser operacionalizado e rentável para verificar a construção de sentido nos textos, principalmente os menos narrativos.

> Escreveremos à sombra sobre sombras, sonhando. Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço. Desenvolvo uma lógica. O ritmo é a lógica, quando esta se extingue, ponho um ponto final.
>
> P. Leminski – *Catatau*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, G. **A dialética da duração**. São Paulo: Annablume, 1994.

BALLABRIGA, MICHEL; MPONDO-DICKA, PATRICK. **Rythme, sens & textualité**. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, 2007.

BEIVIDAS, W. **Inconsciente & Sentido:** ensaios de interface: psicanálise, linguística, semiótica. São Paulo: Annablume, 2009.

BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 1995.

CARVALHO, T. **O catatau de Paulo Leminski, (dês)coordenadas cartesianas**. São Paulo: Cone Sul, 1999.

CERIANI, G. **Du dispositif rythmique**. Paris: L'Harmattan, 2000.

DESCARTES, R. **Meditações Metafísicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DESCARTES, R. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FIGUEIREDO, L. C. M. **Matrizes do Pensamento Psicológico**. Petrópolis: Vozes, 2013.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2010.

FONTANILLE, J. **Sémiotique du Discours**. Limoges: PULIM, 1998a.

FONTANILLE, J. Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère. **Visio**, Québec, 3,2, 1998b.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e Significação**. São Paulo: Discurso Editorial/ Humanitas - FFLCH-USP, 2001.

FREUD, S. Pulsões e Destinos das Pulsões. In: FREUD, S. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, v. 1, 1915/2004.

FREUD, S. Além do Princípio de Prazer. In: FREUD, S. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, v. 2, 1920/2006.

FREUD, S. Abrégé de psychanalyse. In: FREUD, S. **Oeuvres Complètes**. Paris: Presses Universitaires de France, v. XX, 1938/2010.

GENINASCA, J. L'énonciation et le nombre : séries textuelles, cohérence discursive et rythme. In: FONTANILLE, J. **La quantité et ses modulations qualitatives**. Limoges/Amsterdam/Philadelphia: PULIM/ BENJAMINS, 1992. p. 247-258.

GREIMAS, A. J. **Du sens I**. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique : Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II**. Paris: Hachette, v. II, 1986.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1993.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **DIcionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

GRUPO, µ. **Rhétorique de la poésie**. Bruxelles: Editions Complexe, 1977.

HÉBERT, L. **Petite sémiotique du rythme. Éléments de rythmologie.** Rimouski (Québec), 2011. Disponível em: http://www.signosemio.com/semiotique-du-rythme.asp

HÉBERT, L. **Dictionnaire de sémiotique générale.** Versão 13.0. Rimouski (Québec), 2015. Disponível em: http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KÖHLER, W. **Psychologie de la forme**. Paris: Gallimard, 2000.

LEMINSKI, P. **Agora é que são elas**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LEMINSKI, P. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

LEMINSKI, P. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MESCHONNIC, H. **Critique du rythme:** anthropologie historique du langage. Lagrasse: Éditions Verdier, 2009.

RASTIER, F. Systématique des isotopies. In: GREIMAS, A. J. **Essais de sémiotique poétique**. Paris: Larousse, 1972.

RASTIER, F. **Sens et Textualité**. Paris: Hachette, 1989.

SALVINO, R. V. **Catatau: as meditações da incerteza.** São Paulo: Educ/FAPESP, 2000.

SAUVANET, P. **Le rythme et la raison**. Paris: Éditions Kimé, 2000.

SAUVANET, P.; WUNENBURGER, J.-J. **Rythmes et Philosophie**. Paris: Éditions Kimé, 1996.

TATIT, L. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, L. O encontro do ritmo afetivo em "os cimos". In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. C. **A abordagem dos afetos na semiótica**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. 197-224.

TEIXEIRA, L. Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais. **Coleção Mestrado em Linguística**, 3, 2008. 159-180.

TEIXEIRA, L. Ritmos Urbanos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, 8, n. 2, dezembro 2010. 1-7.

THOM, R. **Apologie du logos.** Paris: Hachette, 1990.

ZERBINATTI, B. P. **Os ritmos de Catatau:** abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski. São Paulo: FFLCH (Série Produção Acadêmica Premiada), 2014.

ZILBERBERG, C. **Essai sur les modalités tensives**. Antuérpia: Amesterdam/ 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. Rhytme 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**. Tradução de Ivã C. Lopes; Luiz Tatit e Waldir. Beividas. São Paulo: EDUSP, 2006b.

ZILBERBERG, C. **Eléments de grammaire tensive**. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2006c.

ZILBERBERG, C. Remarques sur l'assiette tensive du rythme. In: BALLABRIGA, M.; MPONDO-DICKA, P. **Rythme, sens & textualité**. Toulouse: Éditions universitaires du sud, 2007.

ZILBERBERG, C. Tocqueville et la valeur de la valeur. **Alfa**, São Paulo, 53 (2), 2009. 365-389.

ZILBERBERG, C. **Cheminements du Poème**. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2010a.

ZILBERBERG, C. Observações sobre a base tensiva do ritmo. **Estudos Semióticos**, São Paulo, 6, novembro 2010b. 1-13.

ZILBERBERG, C. **Des formes de vie aux valeurs**. Paris: Puf, 2011a.

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

ZILBERBERG, C. **La structure tensive**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

ZILBERBERG, C.; FONTANILLE, J. **Tension et Signification**. Liège: Mardaga, 1998.

ÍNDICE REMISSIVO

Afeto, 6, 63, 74, 85, 86, 88, 91, 93, 106, 110, 111, 118, 148, 203
anthropos, 123, 124, 136, 162, 165, 167, 179, 192, 204
ascendente, 112, 141, 179, 182, 191
aumento, 58, 59, 62, 112, 125, 130, 148, 167, 199
Ballabriga, Michel, 54, 86
Catatau, 1, 2, 3, 8, 19, 103, 105, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 132, 135, 136, 142, 152, 155, 156, 160, 161, 162, 164, 168, 169, 198, 199, 200, 204, 205
Ceriani, Giulia, 21, 24, 26, 29, 32, 33, 34, 43, 62
cosmos, 123, 124, 136, 162, 177, 179, 190, 192, 204
Courtés, Joseph, 25, 30, 54, 70, 107
Descartes, René, 105, 115, 116, 117, 118, 120, 133, 138, 149, 151, 152, 155, 156, 159, 160, 166, 167, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 182, 183, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199
descendente, 112, 113, 138
Dialética, 49
Dialógica, 49, 50
Dicionário de Semiótica, 25, 30, 40, 47, 60, 64, 70
Dictionnaire de Sémiotique Générale, 43
diminuição, 59, 61, 62, 63, 97, 112, 199
esquema, 8, 21, 26, 33, 36, 37, 38, 40, 74, 85, 89, 142, 202, 203
Ex-Isto, 1, 2, 3, 8, 19, 154, 155, 156, 160, 162, 197, 198, 199, 200, 204
extensidade, 58, 59, 74, 79, 80, 82, 84, 86, 90, 91, 93, 100, 146
Fiorin, José Luiz, 118
Fontanille, Jacques, 27, 57, 58, 93, 94
Foria, 60, 61, 203
Freud, Sigmund, 61, 62, 63, 97, 109
Gestalt
8, 21, 26, 28, 29, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 55, 62, 202
Greimas, Algirdas Julien, 19, 25, 30, 34, 47, 57, 59, 60, 70, 95, 103, 107, 124, 202
Guimarães, Cao, 8, 19, 155, 198, 204
Hébert, Louis, 25, 27, 43, 45, 46
intensidade, 16, 58, 59, 68, 74, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 90, 91, 100, 111, 143, 148, 149, 153, 179, 182
Isotopia, 34, 47, 48, 49, 51, 53, 96, 109, 123, 124, 129, 143, 147, 197, 200
isotopia de conteúdo, 48
isotopia de expressão, 48, 109
Jacquemet, Marco, 25, 26, 29, 30, 32
João Miguel, 155
Leminski, Paulo, 5, 7, 8, 19, 103, 104, 105, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 139, 142, 149, 150, 151, 152, 161, 204, 205

logos, 116, 123, 124, 136, 162, 180, 204
Meschonnic, Henri, 24
movimento, 16, 17, 18, 36, 41, 42, 49, 99, 110, 111, 138, 150, 182
Occam, 119, 133, 148, 150, 151, 180
panritmismo, 24
prosódia, 26, 30, 32, 49, 82, 83, 89, 90, 91
Pulsão, 61, 62, 63
Rastier, François, 27, 34, 46, 47, 48, 54, 86, 96, 123
Ritmo, 8, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 109, 110, 111, 113, 125, 132, 135, 144, 147, 153, 162, 200, 202, 203, 204, 205
ritmo de conteúdo, 47, 48
ver tática, 51, 52
Saturação, 112, 148, 199
Sauvanet, Pierre, 21, 41, 42, 43, 54, 78
Semiótica tensiva, 8, 26, 27, 35, 57, 58, 60, 61, 66, 69, 74, 84, 85, 86, 89, 98, 202, 203
Sintaxe intensiva, 84, 111, 121
Tática, 34, 46, 49, 51
Tatit, Luiz, 5, 98
Temática, 48, 49, 51
tempo, 15, 16, 17, 19, 22, 28, 38, 43, 46, 49, 50, 59, 62, 64, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 87, 91, 95, 105, 106, 107, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 138, 144, 145, 146, 148, 149, 156, 159, 161, 167, 170, 176, 177, 183, 187, 198, 200, 204
tensividade
ver Semiótica tensiva
Teoria da Gestalt, 28, 34, 39
tonicidade, 58, 59, 80, 86, 87, 88, 91, 93, 100, 109, 113, 123, 125, 140
Valéry, Paul, 26, 30, 31, 64, 68, 71, 73, 78, 97, 110, 111
Wolfgang Köhler, 28, 29
Zilberberg, Claude, 5, 19, 25, 26, 27, 34, 35, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 100, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 121, 125, 142, 144, 148