

RITMO MÍTICO OBSERVAÇÃO SOBRE O RITMO ZILBERBERGUIANO E SUAS ACEPÇÕES ARTÍSTICAS

Guilherme Weffort Rodolfo¹

RESUMO

O ritmo parece ser uma preocupação constante em conteúdos de pensadores dos mais diversos campos do conhecimento. Na semiótica francesa isso não é diferente e há muito é observada a existência de uma construção sobre o conceito de ritmo, principalmente na chamada Semiótica Tensiva. Este trabalho pretende observar a noção de ritmo da Semiótica Tensiva, principalmente a explorada por Claude Zilberberg, e compará-la com outros autores ligados pelo ritmo. O texto de apoio escolhido é “Observações sobre a base tensiva do ritmo” (ZILBERBERG, 2010) por conter um extrato dos conceitos referenciados sobre o ritmo zilberberguiano. O trabalho pretende também encontrar uma ligação entre teorias sobre o ritmo, suas origens e alicerces na semiótica.

Palavras-chave: Ritmo, Claude Zilberberg, Semiótica Tensiva.

ABSTRACT:

The rhythm seems to be a constant concern in content of thinkers from various fields of knowledge. It's not different in the French Semiotics. And the existence of a construction about the concept of rhythm has long been observed, specially in the Tensive Semiotics. The aim of this is to observe the notion of rhythm in Tensive Semiotics, mainly the one studied by Claude Zilberberg, and also to compare it with other authors linked by the rhythm. The text about rhythm chosen is "Observações sobre a base tensiva do ritmo" (Zilberberg, 2010) because it contains an extract of the referenced concepts about zilberberguian's rhythm. The work also intends to find a link between theories of rhythm, your origins and structures in semiotics.

Key words: Rhythm, Claude Zilberberg, Tensive Semiotics.

¹ Guilherme Weffort Rodolfo é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP - e bolsista CAPES.

Introdução

*“A novidade das artes da expressão
é que elas fazem a cultura tácita
sair de seu círculo moral.”*

Maurice Merleau-Ponty

Na maioria dos casos, as análises semióticas nos mostram faces passionais importantes para o entendimento e desenvolvimento de textos. São construções bem exploradas pelos métodos de análise que demonstram mais do que novas indicações sobre os conteúdos, mostram-nos rotinas em sua construção: formas de expressão geradoras de sentido. A rotina aparece como formadora de estados passionais e são representadas por repetições, retardos, alargamentos e acelerações aqui avaliados como ritmo.

Compreendemos textos enriquecidos pelo ritmo, no entanto esses movimentos são de difícil apreensão durante uma análise. Propomos então utilizar o recurso da observação da tensividade, esta esclarecedora da afetividade, e de possível acesso via suas ocorrências intensivas e extensivas, para examinar o ritmo. Logo, ao observar os estados de alma, portanto o sensível, e o estado das coisas, o inteligível, assim como suas repetições, retardos e deslocamentos acima citados, teremos então uma observação mais clara do ritmo localizado em um texto.

Louis Hjelmslev aponta, em seus estudos, a possibilidade de representar diferentes sistemas de expressão por substâncias comuns. Em outros termos, aponta a representação de uma análise por processos que indiquem uma *“metafísica do conhecimento”*, que observa a natureza do objeto, e não como uma sequência divisionale reducionista que compreendem objeto mínimo, ou uma menor parte a ser relacionada (2009: 28). Sugere o termo *“sistemas de símbolos”*, ligado às estruturas interpretáveis e seus sentidos de conteúdos, afirmando uma existência de planos de *expressão* e *conteúdo*, cada qual com uma semiótica. Chamou-os de *conativa* e *metasemiótica*, respectivamente (idem: 121–130). Assim, a expressão é vista como um indicador, um conotador, apontando o sentido entre dois planos – *“substituição da expressão entre dois signos que pertencem cada uma a sua classe de signos, cada uma das quais é solidária de seu conotador”* (idem: 124); já o conteúdo é visto como o localizador de termos da significação, a descrição da substância, um analisador da expressão. Sobre esse eixo, Zilberberg, talvez modulando a semiótica das

oposições de Algirdas Julius Greimas, desenvolve a chamada Semiótica Tensiva² como “uma outra maneira de se fazer semiótica”, como explica no prólogo da publicação conjunta com Fontanille (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Desta forma, as redes de relações geradoras de sentidos estabelecem-se em planos de conteúdo e de expressão, tal como previa Hyelmslev, e ganham argumentos de análise capazes de desvendar a afetividade dos textos. Essa “tensividade” poderia observar o ser, seus feitos e a percepção de fenômenos.

As redes de relações passam a ser o apoio à investigação do afeto, indicadores das vivências do ser. O fenômeno de expressão pode ser localizado como produto do cruzamento entre as unidades indicadoras de afetos: asvalências, de extensidade e intensidade, e suas subdivisões. A combinação de duas subdivisões, a tonicidade e a temporalidade, resultarão no ritmo. O relacionamento dos itens e subitens demonstrarão a natureza do ritmo (HYELMSLEV, 2009: 28) que deixa de ser substância para se tornar composição, dos dois elementos, e assim passível de análise. A ação tensiva leva ao entendimento do ritmo do discurso, sendo possível a observação de seus *ostinatos* e seu *ad libitum*, resultando em enunciações em tempo *rubato*³ (ZILBERBERG, 2010: 5).

O discurso se “descola” do tempo físicocriado valências coligadas de tempo: ligadas às decisões, à localização temporal e à duração. Passamos a observar o ritmo como expectativa. Talvez seja esse o motivo de o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 1979: 386) tratando ritmo como “espera”.

Ritmo – Pode ser definido como uma espera, 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 se vê 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.

²Atribui-se o surgimento possível da Semiótica Tensiva na publicação do livro *Essai sur les modalités tensives*, de 1981, de Claude Zilberberg.

³*Ostinato*, *ad libitum* e *rubato* são termos de indicação de andamento, ou de alteração de andamento, em partituras. Seus nomes são claramente o que representam diante dos ritmos: *Ostinato* ou “obstinado” é a marcação de um tempo reto, sem alteração (como um metrônomo). Pode aparecer já composto em uma frase em que o tempo e as notas serão obstinadamente repetidas. *Ad libitum*, ou ainda, “à vontade” não define o ritmo, deixando o intérprete executar o tempo e o ritmo que achar pertinente à obra. *Erubato* ou, ainda, em italiano, “roubado” é executado quando propositadamente os tempos são alargados ou acelerados com um propósito expressivo. Muitas vezes, o executante literalmente “rouba” o tempo do ritmo para dar mais expressividade a uma cadência, por exemplo.

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; COURTÉS, 1979: 386)

A “espera”, definida pelo dicionário como temporalização extraída da aspectualidade incoativa, é obtida pelo diálogo com o interlocutor em um tempo físico. Afinal, se observarmos a valência relacionada à duração, portanto de paradigma fórico, notaremos a elasticidade do tempo, e, com isso, a expectativa. É diálogo em tempo físico contrastado com o tempo elástico. Essa espera é gerada pelo sema incoativo, formador de espaços, transformado em composição, como já citado e, por isso, significante, como veremos a seguir.

O ritmo serve de parâmetro para entendermos sua estrutura temporalizante em outros textos, como a pintura e a música. Mesmo que a execução da música dependa do tempo físico e a observação da pintura não, as sensações adquiridas pela estesia são atemporais, demarcando uma enunciação de ritmos vivos e diversos no ser (ZILBERBERG, 2011: 111).

A construção de um *continuum*

Uma obra pode sobreviver a tudo se seu ritmo for bem interpretado⁴. Essa consideração é de Igor Stravinski ao ser perguntado sobre qual o principal problema em outros regentes interpretarem uma peça sua (CRAFT; STRAVINSKI, 2010: 98). O ritmo apresentado até aqui é uma forma significante. Além de significar ele é o formador de passionalidades, estados “afetivos” no decorrer dos textos. Sua construção pode agora andar ao lado dos outros fenômenos de prosódia. Passamos a observar sua constância nos textos e, em análise, sua capacidade de geração de sentidos e sensações, como já citados, pelas relações entre temporalidade e tonicidade, na intensidade e extensidade do processo. Stravinsky é claro em analisar o valor do ritmo da execução como principal efeito de ordem. Se observada a totalidade do discurso, o ritmo pode ser interpretável na visão da isotopia do texto. Será formada uma sensação de *continuum* textual, a permanência de um movimento cronológico gerador de sensações de “progresso” do fazer discursivo

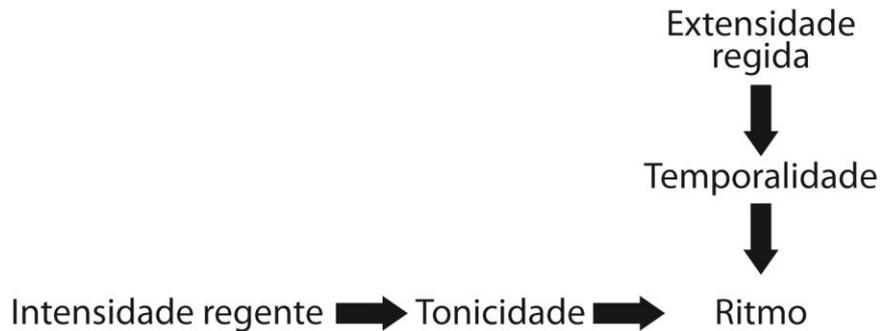
⁴ Stravinsky faz muitas considerações sobre a execução de outros regentes e todas são relacionadas ao tempo, ao andamento e ao ritmo. Em suas palavras ele diz: “A marcação dos tempos é o item principal. Uma peça minha pode sobreviver a quase tudo, exceto a um andamento errado ou inseguro.” (p. 98)

(TATIT, 2008: 21). O ritmo reside em variações de ações tônicas e átonas formadoras de acidentes nos planos de conteúdo. Essas variações, geradoras de expectativas e previsibilidades, compõem o relevo rítmico (idem). São variações no andamento compondo o *continuum*. Era essa a preocupação de Stravinski ao deixar que outros executassem suas peças. Uma variação errada causaria uma má interpretação nas expectativas dos ouvintes. Essa preocupação parecer também a de outros compositores, como cita Pierre Boulez.

O continuum se manifesta pela possibilidade de cortar o espaço segundo certas leis; a dialética entre contínuo e descontínuo passa, portanto, pela noção de corte; direi mesmo que o continuum é esta própria possibilidade, pois ele contém, ao mesmo tempo, o contínuo e o descontínuo: o corte, se o quisermos, muda o continuum de signo. (BOULEZ, 2005: 84 - grifos originais)

Embora expressando o espaço, Boulez refere-se ao ritmo no mesmo campo de argumentação. O *continuum* é o produto final que podemos observar. Nele existe um ritmo reconhecível, proposto por Zilberberg (1985, 2006, 2010, 2011), como também produto, reflexo das relações das partes do objeto natural hjelmsleviano. Se observado como *continuum*, a temporalidade, portanto subdivisão da análise de Zilberberg, é a resultante da tonicidade/ritmo pois, como descreve o autor: tonicidade \approx ritmo⁵. A intensidade rege a tonicidade, estase relaciona e é dependente da temporalidade regida pela extensidade, e assim, acessaremos o efeito de ritmo.

⁵ O sinal de [\approx] apresentado por Zilberberg refere-se ao sentido de “semelhança”. Aponta portanto a possibilidade de observar o ritmo pelos “acentos” de tonicidade, tal qual uma notação musical.



A tonicidade será observada diante de uma linha temporal, possivelmente flexível, e terá sua amplitude referenciada por seus acentos tônicos ou átonos. A incidência de acentos será o material rítmico. O ritmo será o movimento dos sentidos em um texto e a medida será adaptada à sensação. O acento passa a ser a unidade de medida do ritmo (ZILBERBERG, 2011). Poderemos então observar a quantidade e a qualidade dos acentos por suas ocorrências e, dentro de cada quantidade e qualidade observada, elencar seus estágios. Teremos uma análise da amplitude de acentos, positivos e negativos, assim como suas frequências.

Sem querer comparar com processos físicos de medição, de ondas principalmente, podemos pedir emprestado o termo de outra área do conhecimento para ilustrar que existirá, por esse processo, uma amplitude modulada e uma frequência modulada (AM e FM). Estamos longe aqui de definir o que seria uma modulação de um acento tônico ou átono. Na verdade, o exemplo serve apenas para ilustrar que podemos analisar os acentos por seus picos e suas incidências, portanto amplitude e frequência. Zilberberg não argumenta sobre essas considerações de frequência e amplitude, preferindo a observação da unicidade de seus efeitos nas sensações do sujeito. O ritmo é o condutor de uma homogeneização do sensível no plano da expressão.

O “andamento” formador do ritmo

Aceitando a *flexibilidade* do tempo podemos entender o ritmo. Sua composição está assinalada pelo encadeamento de acontecimentos dentro de uma isotopia. Esta é vista não como soma de todos os fatores e eventos do texto, mas como um produto muito maior que a soma de seus elementos. A desmedida de sua métrica é a formadora do afeto dentro da isotopia (ZILBERBERG, 2010). A mesma desmedida que apontamos ser o *rubato* entendido pela sensibilidade. O ritmo é o produto da sequência de acidentes tônicos e átonos, a tonicidade, desenvolvida sobre o pano da temporalidade que a define como sendo *piú presto* ou *largo*.

São semas aspectuais que definem o ritmo. Mais do que *presto*, ou *largo*, ou ainda, *allegro*, *moderato*, *andante*, *adágio* ou *larghetto*, mas como descreve Greimas, sendo o ritmo uma aspectualidade incoativa promotora de uma temporalidade (GREIMAS; COURTÉS, 1979). O sema de início permite prever, ou esperar, a realização da série dos eventos, acidentes etc. Como em uma partitura, principalmentedo período Romântico que, além do título da peça gerador de sentido, mostra um dos termos acima citados referenciando-o ao andamento da obra. O ritmo ali sugerido não é nem arbitrário nem fixo. A boa interpretação do executante deve ser balizada pelo sentido descrito e aplicada aos *rubatos* e *ostinatos* e *ad-libis* necessários para o entendimento expressivo da peça. Além dos termos consagrados, outros tantos se anexaram ao elenco. Cada compositor indicava o andamento e o ritmo conforme a necessidade e a praticidade. Vista a familiaridade entre músicos com um termo, o *allegro*, por exemplo, seu significado seria facilmente entendido quando da execução de sua peça. Mas, no caso do compositor preferir uma abstração diferente que os já consagrados termos, indicaria um termo diferente. Beethoven utilizou na sonata Opus 81, de 1809, termos que indicassem seus sentimentos particulares, motivados pela ausência de seu patrono, o arquiduque Rudolf, quando de sua partida e posterior regresso a Viena. Os termos são “despedida”, “ausência” e “regresso”, cada um como indicação de um movimento da sonata (GROUT; PALISCA, 2011: 561). Aqui vale a observação de que o andamento dirige o ritmo, portanto lhe é superior hierarquicamente na ordem de análises sobre o ritmo. Como em uma peça musical, o andamento sugerido poderá determinar o pulso, mas são os agrupamentos de notas que farão o ritmo, e com este, o entendimento da peça.

Existem exemplos na história da música anterior às indicações de andamento citados, que podemos recuperar. No período Barroco o estilo da composição indicava o andamento. Era possível correlacionar o andamento ao estilo da composição, pois não existiam muitos estilos e quase todos estavam vinculados à ordem eclesiástica da região. Sendo assim uma ‘boureé’, extraída de uma tradição popular e levada para dentro da igreja, deveria ser executada com um determinado andamento. Tendo em vista a quantidade de ‘boureé(s)’ durante esse período notamos que, com o mesmo nome e determinação de andamento, elas são diferentes. São seus ritmos que determinam o sentido, embora ainda seja possível reconhecer a dança na composição.

A escolha de um termo que traduza um sentimento desloca a execução para aquele que a compôs, no mesmo tempo e espaço. Como uma imagem que remete ao local e dia em que foi retratada, recolhe em uma eternidade que a refaz (MERLEAU-PONTY, 2004: 109), talvez por pertencer ao nosso sistema perceptivo e, assim como na fala, entendemos por perceber a repetição (idem). A repetição ordenada é apreendida como rítmica: valores continuativos que regem o texto (Tatit, 2008: 134), seja a qual tipo de arte pertencer. Esse deslocamento temporal é o produto dos conteúdos que descrevem tempos fóricos. Zilberberg aponta a temporalidade obedecendo três estilos: 1. o do tempo diretivo das volições, que acumulam conteúdos referentes ao que chamam de foco e apreensão; 2. o do tempo demarcativo, ou seja, das anterioridades e das posteridades; 3. o do tempo fórico, dos elãs (Zilberberg, 2010: 6). O tempo fórico ou dos elãs observa as durações e as brevidades e aponta para a elasticidade do tempo, ora físico, ora não físico. Com isso, o ritmo se relaciona de forma indeterminada, *rubato*, mas gerador de apreensões, repetições e previsões. As imitações e repetições são necessárias para a construção das isotopias, tanto na fala quanto nas artes. São repetições reconhecíveis que mantêm a comunicação da expressão artística.

Essa especialidade da fala já fora comparada com a música quando Aristóteles apontou que ao ouvirmos repetições⁶, tanto da música como da fala, somos jogados em um estado de sentimentos correspondentes (PALISCA, 2006: 59). O ritmo está ligado ao reconhecimento dessas formas “repetidas”.

⁶ Livro 8 da Política de Aristóteles. – “Todo mundo, ao ouvir imitações é jogado em um estado correspondente de sentimento.” – (tradução livre) – Fonte referencial “Apud” (PALISCA, 2006)

Formação do significado

A mesma percepção da repetição está ligada à origem da palavra “ritmo” que, tanto no latim como no grego, apontam para uma abstração sobre o “fluir”. É um tratamento mítico da palavra que a relaciona com ondas do mar e sua suposta métrica. Zilberberg aponta ainda o mito do ritmo ligado ao caminhar, à respiração, aos ciclos cósmicos, entre outros, mas sempre tomando esse tipo de comparação como um equívoco (ZILBERBERG, 2010: 5). O ritmo em paralelo aos ciclos míticos é uma simplificação reduzida, uma comparação fraca, pois diminui a complexidade do ritmo. Ele está mais ligado ao acento e seu freio do que à observação de acentos repetidos, sem atentar para a ordem dos mesmos.

A mítica sobre o ritmo pode ter surgido de uma visão antropológica, pela observação de como o homem aprendeu com a natureza os princípios dos movimentos. O ritmo é comumente relacionado ao termo grego *ῥυθμός*⁷, e descrito como o que provém da fluidez - *ῥέω* (BENVENISTE, 2005: 361). O erro apontado por Benveniste é a tentativa de ligar morfológicamente estes dois termos por meio da derivação. Mas a relação semântica entre “ritmo” e “fluir” parece muito distante. Todos os derivados nominais de *ῥέω* indicam a noção de fluidez, mas não foram encontradas nos estudos de Benveniste relações entre esse termo e o mar, que é a mais constante relação com ritmo. Nem ondas e *ῥυθμός*, logo, conclui o autor, são termos muito diferentes. Para encontrar a origem do ritmo, Benveniste faz o levantamento de sua incidência nos escritos jônios, nas poesias líricas e trágicas nas prosas áticas. Conclui que *ῥυθμός* é “forma” e não ritmo, mas a forma que contém fluidez. Isso é analisado pela formação *-(Θ)μός* por indicar “a modalidade particular do seu cumprimento” e não o “cumprimento da noção” (BENVENISTE, 2005: 367). Logo, “tal como se apresenta aos olhos” (idem). Com isso, *ῥυθμός* é a “maneira particular de fluir”. Esse sentido se mantém até que Platão o usa como “forma do movimento” – do corpo, da música etc⁸. Uma forma da “modalidade particular do seu cumprimento” ligada à fluidez e submetida à lei dos números – “essa ‘forma’ é, a partir de então, determinada por uma ‘medida’ e sujeita a uma ordem” (idem: 369). A partir desse momento, *ῥυθμός* é ritmo.

A relação entre ritmo da forma variável percebido como constante e a mitologia das ondas é importante quando observamos a distância entre as duas verdades. São formas de

⁷Benveniste utiliza *ῥυθμός* como significado direto para ritmo por ser o comumente encontrado em dicionários.

⁸ Benveniste apresenta as passagens contidas nos escritos como “Filebo” e a importância do intervalo, ao movimento submetido aos números e a harmonia; como “Banquete” e a consonância, acordes e harmonias; e com “Leis” e a ordem humana de movimentos. (pp. 368, 369)

metaforizar uma percepção que, no caso das ondas, decorre da redução de seu conceito para exprimir um momento de nossa visão do mar. Talvez, observando todos os movimentos do mar, possamos dizer que existe um ritmo, marcado de acentos, esperas, acidentes e grandes periodicidades de eventos reconhecíveis por nós. A metáfora que usamos aqui, e chamamos prudentemente de significado, é a permanência da comunicação descrita por Merleau-Ponty, em que o novo é a repetição do mesmo, o velho que se renova pelo uso do ritmo (MERLEAU-PONTY, 2004). O novo está na condução tempo/espacial hierarquizada, formadora do discurso, e é compreendido pelas sensações advindas dos acentos: - “a sensação só vale por sua diferença atual, isto é, em virtude das subvalências de andamento e tonicidade que a conduzem e tonificam respectivamente” (ZILBERBERG, 2011: 111). A sensação será a geradora de sentido, ou como descreve Hjelmslev, a substância, a mesma “substância fluida” de Platão; estarão condicionará a forma, mas a forma linguística condicionará a substância (HJELMSLEV, 2009: 113). A forma linguística é a substância variável: o ritmo.

Da capo al fine

“Sem o ritmo nenhuma linguagem seria possível”⁹

Roland Barthes

Podemos, a partir daí, como Zilberberg, nos unir à Hjelmslev a fim de observar o ritmo como múltiplos planos da expressão das línguas e das artes, em seus ciclos solidários, suas polirritmias, entre outras aderências linguísticas. A substância manifestada pela forma rítmica expõe os sentidos de afeto dos textos através de um tempo não físico. O *continuum* “elástico” só é observável quando da descoberta do andamento, hierarquicamente superior ao ritmo e promotor de um possível estilo.

A forma fluída do ritmo não permite sua redução em fragmentos ou escolha da menor unidade. O ritmo deve ser analisado observando-se suas características constitutivas, sua natureza. Ele fará suas relações em rede e será o especificador do afeto. Sua construção está baseada na expectativa de elementos a serem enunciados. Com isso, a teoria desenvolvida por Zilberberg é capaz de observar a passionalidade descrita pelo estilo/ritmo: repetições periódicas formadoras de significação. Apreendemos o efeito de

⁹BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 220.

organização do estilo/rítmico e compreendemos o afeto do texto por sua desmedida, ou seja, sua quebra de continuidade.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CRAFT, Robert; STRAVINSKI, Igor. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2011.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MERLEAU-PONTY, Claude. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

PALISCA, Claude. *Music and Ideas: in the sixteenth and seventeenth centuries*. Coleção: Studies in the History of Music theory and literat. Illinois: Illinois University, 2006.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 2008.

ZILBERBERG, Claude. *Essai sur les modalités tensives*. Paris/Amsterdam: Benjamins, 1981.

ZILBERBERG, Claude. *L'essor du poème: tome 2, Information rythmique*. Paris: Phoriques, 1985.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e Poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, Claude. *Observações sobre a base tensiva do ritmo*. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es i](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es_i). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e

Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13.
Acesso em “21/11/2013”.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes,
Luiz Tatit e Waldir Beividas. Cotia: Ateliê, 2011.