



## Bases do pensamento tensivo

Luiz Tatit\*

**Resumo:** O autor revela algumas das etapas decisivas que marcaram o ingresso do pensamento tensivo na semiótica greimasiana. O principal sujeito dessa narrativa foi o francês Claude Zilberberg, que soube reger o contraponto da semiotização fundada pelo teórico lituano com a temporalização praticada por Paul Valéry, com a ideia de acentuação preconizada em Ernst Cassirer e ainda com a musicalização encontrada em Gisèle Brelet. Passo a passo, Zilberberg foi chegando a uma gramática tensiva, na qual articulam-se intensidade (força afetiva) e extensidade (campo de abrangência dos fatos) e, ao mesmo tempo, a uma gramática da espera que responde pela coexistência dos conceitos antagônicos, incluindo evidentemente seus próprios conceitos contrários, como o “acontecimento” e a “surpresa”.

**Palavras-chave:** prosodização; tonicidade; intensidade; andamento; extensidade.

## O acontecimento Gisèle Brelet

Em 1999, um então jovem musicólogo francês mostrou a Claude Zilberberg algumas páginas fotocopiadas do livro *Le temps musical*, escrito pela também musicóloga e filósofa Gisèle Brelet, nome completamente desconhecido naquele momento do semioticista e de grande parte dos pesquisadores dedicados à análise musical. A obra integral havia sido publicada em dois volumes, contendo um total de 842 páginas, no já longínquo ano de 1949.

Zilberberg leu aquelas páginas com certa avidez, pois tinha a nítida impressão de que, embora propostas em estilo bastante distinto, as ideias ali retratadas eram fruto de leitura dos textos que ele mesmo vinha produzindo incessantemente nos últimos anos do século passado. Não eram, por óbvio, mas a convergência das pesquisas empreendidas em épocas tão distantes e a partir de modelos de pensamento tão díspares produzia no semioticista o sentimento de que suas indagações teóricas já tinham se manifestado há 50 anos na pena da filósofa, mas não com a força necessária para fundar uma linha de investigação expressiva nas universidades ou nos ambientes intelectuais mais influentes daquele período. Isso se deu provavelmente pelo fato de a autora não se mostrar filiada à perspectiva

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156045

\* Docente do Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística geral da Universidade de São Paulo (USP). Endereço para correspondência: (tatit@usp.br).

estruturalista que se tornaria hegemônica na França nas décadas subsequentes. De todo modo, a partir de então, o idealizador da semiótica tensiva não podia deixar de ver no próprio trabalho a retomada de um elo perdido.

O tempo musical, para Brelet, é um dispositivo formal para se pensar a relação entre elementos contínuos e descontínuos, traduzindo as diferenças sonoras em intensidades (“elãs”, impulsos) que promovem retomadas incessantes de seus próprios temas e motivos, compondo, por fim, em outro nível, uma nova continuidade a que chamamos duração musical. Tal duração, espécie de devir sonoro para a autora, não é apenas um modo de organização musical, mas também um modelo de funcionamento de nossa “duração interior”, o que imediatamente nos remete às atuais pesquisas semióticas.

A filósofa depreende numa simples melodia o que chama de “encarnação do devir e do desejo” (no sentido de “consciência humana”), uma imagem do tempo musical: [a melodia é o] “triunfo sobre a continuidade amorfa de uma continuidade *formal* que a transpõe e nos liberta [...]; pois apenas ela restaura o elã do tempo, esse elã que, assim como o de nossa liberdade, apoia-se no descontínuo ou até mesmo o produz”<sup>1</sup> (Brelet, 1949, p. 124). Brelet quer dizer que, do ponto de vista rítmico, os conhecidos movimentos de elevação e repouso representam imbricações melódicas e não propriamente oposições ou justaposições, uma vez que é do repouso que brota o elã do movimento ascendente. Assim como um passo bem dado depende da firmeza do pé de apoio, normalmente em repouso, o movimento ascendente depende do impulso promovido pelo descenso anterior e o que chamamos de tempo forte na melodia ou na poesia constitui na verdade uma emenda de duas células inseparáveis, a fraca e a forte, pois é da primeira que surge o impulso para a segunda. O ritmo, desse ponto de vista, nada mais é que a relação complexa que une elementos aparentemente opostos e nos permite ouvir uma temporalização sonora contínua.

Provavelmente inspirada pelo pensamento musical, Brelet chega por outro caminho à concepção de que sempre existe um liame temporal camuflado nas oposições estruturais apresentadas como categorias acrônicas. Isso equivale a dizer que, em vez da oposição estática que caracteriza diversos tipos de abordagens científicas, deveria prevalecer a ideia de que cada termo de uma célula estrutural tende ao seu termo contrário, justamente por estarem ambos incluídos numa categoria complexa que os subsume. Por exemplo, a *evidência*, na condição de termo complexo, faz com que o *parecer* (1º termo simples) tenda a se dirigir ao *ser* (2º termo simples) – e vice-versa –, como se já houvesse uma sintaxe sumária na disposição sistêmica dos conceitos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “[...] triomphe sur la continuité amorphe d’une continuité *formelle formelle* qui la transpose et nous en libère [...]; car seule elle restaure l’élan du temps, cet élan qui, comme celui de notre liberté, s’appuie sur le discontinu ou même le suscite.”

<sup>2</sup> O quadrado semiótico greimasiano já prevê esse movimento entre categorias, desde que desenca-deado por diferentes estados afetivos e perceptivos (tímicos ou fóricos) manifestados pelos sujeitos em foco. Embora os resultados sejam parecidos, a visão de Brelet nos leva imediatamente ao entendimento de que já há um tempo operando nas estruturas profundas.

## Continuum tensivo

Zilberberg sempre defendeu que o tempo, em todas as suas dimensões (temporalização, duração, andamento), é condição *sine qua non* para uma reflexão consequente sobre o sentido. Baseava-se num célebre aforismo de Paul Valéry tão sucinto quanto fecundo: “Todas as vezes que há dualidade em nosso espírito há tempo. O tempo é o nome genérico de todos os fatos de dualidade, de diferença”<sup>3</sup> (Valéry, 1973, p. 1263). Justamente essa temporalidade valeriana foi se firmando como apoio à noção de tensividade desenvolvida por Zilberberg. Quando o autor diz que “a tensividade foi identificada como o que se conserva, o que subsiste na disjunção e, portanto, como a própria temporalidade”<sup>4</sup> (Zilberberg, 1996, p. 114), ouve-se por trás a voz de Valéry: “o tempo é conhecido por uma tensão, não pela mudança”<sup>5</sup> (Valéry, 1973, p. 1324). Essas indagações deram início às revisões epistemológicas que foram se constituindo na atual semiótica tensiva. O interesse geral deslocou-se para o fato de que as grandezas “tendem a” outras grandezas e não apenas se opõem ou se assemelham a elas.

Nesse sentido, mais uma vez, as considerações de Gisèle Brelet sobre a melodia causaram impacto marcante no pensamento do semioticista:

A melodia é *tendência*, mas ela é também *liberdade*. Ora, é a aliança do contínuo e do descontínuo que permite à melodia inventar sua própria duração por uma retomada incessante de si mesma, sem que, no entanto, rompa a continuidade móvel de seu desenho, sempre reconquistada pelo e sobre o descontínuo: e é do próprio descontínuo que sempre emana o elã que engendra uma continuidade<sup>6</sup> (Brelet, 1949, p. 124).

Se a noção de estrutura formulada pelos seguidores de Saussure sempre privilegiou a “diferença”, a noção de temporalidade adotada por Valéry e Brelet pôs em relevo a “sutura” dos elementos diferenciados e sua tendência a assumir uma determinada direção. Zilberberg transitou pelas duas noções e instaurou a tensividade como o lugar teórico onde ambas convivem em todas as operações descritivas.

Bem antes de conhecer o trabalho de Brelet, com sua proposta explícita de identificação entre temporalidade e discurso musical, Zilberberg já considerava inevitável a incorporação de categorias musicais se quiséssemos criar uma epistemologia semiótica digna desse nome. Em 1990, publicou nas páginas da revista canadense *Protée* um interessante artigo sobre o conceito de ritmo (“Relativité du rythme”), no qual apresenta, já com entusiasmo, algumas dessas categorias e confirma a necessidade desse diálogo com o mundo musical: “A inegável musicalização da significação, longe de constituir uma alienação, deve ser antes de tudo

<sup>3</sup>“Toutes les fois qu’il y a dualité dans notre esprit il y a temps. Le temps est le nom générique de tous les faits de dualité.”

<sup>4</sup>“La tensivité a été identifiée comme ce qui se conserve, ce qui subsiste dans la disjonction, et donc comme la temporalité elle-même.”

<sup>5</sup>“Le temps est connu par une tension, non par le changement.”

<sup>6</sup>“La mélodie est tendance, mais elle est aussi liberté. Or, c’est l’alliance du continu et du discontinu qui permet à la mélodie d’inventer sa propre durée par une reprise incessante d’elle-même, sans que portant se rompe la continuité mobile de son dessin, toujours reconquise par e sur le discontinu : et c’est du discontinu lui-même que toujours rejaillit l’élan qui engendre une continuité.”

compreendida como um progresso na apreensão da natureza poética do tempo”<sup>7</sup> (Zilberberg, 1990a, p. 44).

Entre os conceitos musicais convocados pelo semioticista nesse artigo e em muitos outros que viriam a seguir, destaca-se a categoria do *andamento* (tradução de *tempo*, termo italiano adotado pelos musicistas), nem sempre valorizada no próprio universo musical. Não é raro que esse parâmetro surja na música como decorrência das divisões rítmicas de uma peça, essas sim de natureza estrutural, e que até mesmo possa variar a depender da interpretação particular adotada pelo instrumentista ou pelo maestro. Para a semiótica, o interesse do andamento está, em primeiro lugar, na sua capacidade de conduzir a temporalidade como um todo fazendo dela uma duração mais concentrada, a partir da aceleração, ou mais difusa, a partir da desaceleração. Trata-se de uma relação complexa entre duas dimensões do próprio tempo: a rapidez ou a lentidão do andamento produzem respectivamente as durações breve ou longa como resultantes temporais. Em segundo lugar, as categorias do andamento fazem parte tanto do vocabulário descritivo inerente às línguas naturais (avanço, atraso, vivacidade, protelação, precipitação) como de suas expressões corriqueiras (saudades, ansiedade, agonia, susto, melancolia, paciência), justamente pelo fato de traduzirem nossos estados psíquicos num certo consenso social. Tal peculiaridade do conceito levou o criador da semiótica tensiva a adotar o andamento como a dimensão profunda do tempo e, em grande medida, do modelo de construção do sentido: “portanto, é conveniente reconhecer sem demora que o andamento é nada menos que a profundidade do tempo”<sup>8</sup> (Zilberberg, 1993, p. 170).

## Andamento como categoria

Em busca do alcance semiótico de tal conceito, Zilberberg constata o poder do andamento até nas relações juntivas (disjuntivas e conjuntivas) que governam as exclusões mútuas do eixo paradigmático (ou...ou...) e as combinações que permitem a coexistência dos elementos no eixo sintagmático (e...e...), conceitos esses bastante consolidados nos domínios da linguística e da semiótica. A alternância entre os elementos do paradigma é imediata: é um ou outro, desde que desempenhe a mesma função no sistema. A instantaneidade da prática de eliminação e seleção indica a regência direta da aceleração. Ao contrário, a prática da conjunção de elementos na cadeia sintagmática, criando entre eles uma contiguidade, depende do alongamento da duração, o que indica a regência do andamento lento. Em outras palavras, a rapidez tende a conduzir o discurso ao sistema, enquanto a lentidão faz o mesmo em direção ao processo.

Zilberberg ainda testa os limites das determinações do andamento sobre o funcionamento das linguagens. Numa dimensão apenas teórica, o autor especula que uma velocidade exacerbada ao extremo, numa escala inumana, instauraria uma disjunção absoluta com os demais elementos do sistema, de tal maneira que

<sup>7</sup>“L’indéniable musicalisation de la signification, loin de constituer une aliénation, doit plutôt être comprise comme un progrès dans la saisie de la nature poétique du temps.”

<sup>8</sup>“Il convient donc de reconnaître sans délai que le tempo n’est rien de moins que la profondeur du temps.”

a própria operação paradigmática sucumbiria diante do “nada”. Por outro lado, não havendo celeridade nenhuma, a conjunção sintagmática poderia se tornar infundável, o que anularia a sua função integradora diante do “tudo” (Zilberberg, 1995, p. 239). Tais reflexões do semiótico são bem anteriores à leitura de Gisèle Brelet, que também alertava os musicólogos sobre os efeitos danosos causados por aceleração ou desaceleração exorbitantes:

[...] há um limite tanto para a rapidez quanto para a lentidão que destroem a si próprias quando se exacerbam; a rapidez demasiadamente rápida não passa de precipitação e a lentidão, demasiadamente lenta, torna-se entorpecente: uma perde o seu *êlã* e a outra, sua plenitude<sup>9</sup> (Brelet, 1949, p. 380).

O andamento, em sua atuação regular, rege igualmente o que Greimas chamava de “elasticidade” do discurso (Greimas, 1973 [1966], p. 106). Um aumento vigoroso da velocidade, como ocorre em situação de enlevo emocional, pode resultar numa simples exclamação, símbolo da concentração máxima da duração discursiva. Com pouco menos vigor, teremos talvez um aforismo, um resumo e, à medida que a celeridade decresce e a morosidade evolui, podemos chegar a comentários mais desenvolvidos, dissertações e tratados, gêneros que dependem do alentecimento das operações linguísticas. Assim, como efeito dessas variações de velocidade, despontam os discursos imperiosos e os discursos demonstrativos, além de toda a gama de gêneros e estilos incluída entre eles (Zilberberg, 1995, p. 236).

A reflexão de Zilberberg sobre o papel do andamento na constituição dos discursos deteve-se durante alguns anos na relação dessa categoria motriz com as noções de duração e espaço. Pode-se dizer que é nítida a correlação inversa entre a celeridade e os outros dois conceitos e que, na maior parte dos casos, as variações de andamento determinam a condição do tempo e do espaço implicados. O aumento da velocidade abrevia a duração, assim como a desaceleração a faz estender-se. Trata-se de um princípio físico, mas com valor semiótico que pode ser avaliado em diversas situações. A eficiência de um profissional nos dias atuais é muitas vezes medida por sua capacidade de obter bons resultados com o mínimo consumo de tempo. A rapidez com que executa os mais diversos afazeres concentra a duração e pode torná-la quase imperceptível. Ao contrário, é comum, por exemplo, que um escritor de romances precise de tempo para desenvolver “sem pressa” a sua obra e que esse tempo ainda se alastre bem mais do que o previsto, deixando claro que seu trabalho é regido pela desaceleração.

Também podemos pensar que o mesmo efeito do andamento sobre a duração se reproduz na relação com o espaço. Do ponto de vista físico, o espaço também se concentra (ou se fecha) quando percorrido com maior velocidade e se dilata (ou se abre) com a perda de celeridade, expondo todos os segmentos intermediários do seu percurso. Mas ao semiótico interessa mais o espaço subjetivo do ser humano que, diante do impacto de um acontecimento (positivo ou negativo) inesperado, surge tomado pela presença arrebatadora do objeto. Nesse espaço (quase) totalmente ocupado não há lugar para as modalidades que garantem a

---

<sup>9</sup> “[...] Il y a une limite à la rapidité comme à la lenteur qui se détruisent elles-mêmes en s’exagérant ; la rapidité, trop rapide, n’est plus que précipitation, et la lenteur, trop lente, devient languissante : l’une perd son *êlan* et l’autre sa *plénitude*.”

resposta e a ação (ou reação) do sujeito. Dizemos, então, que seu espaço interno se fechou ou se contraiu em função do ingresso súbito de conteúdos surpreendentes. Já se pode prever que o espaço subjetivo funciona em consonância com a duração, esta também interna ao sujeito. Quanto maior a velocidade, menor a duração disponível e mais fechado o seu espaço mental. O restabelecimento de ambos só é possível mediante a regência da desaceleração. Quando demonstra ter condições de traduzir seu espanto inicial em discurso ou em outras atividades, o sujeito já conta com os efeitos da desaceleração para refazer sua duração e seu espaço internos e, em última instância, reconstruir o seu ser semiótico até então apassivado pelas contingências da vida.

A atuação suficientemente clara do andamento sobre as categorias duração e espaço deu a Zilberberg a segurança necessária para propor uma gramática elementar baseada na pressuposição e na regência: a expansão ou contração do tempo e do espaço pressupunham o grau de velocidade imprimido a essas categorias, de modo que já se podia dizer que o andamento era sempre o termo regente e que, portanto, a musicalização havia atingido o âmago da teoria.

Embora o autor francês não tenha esmiuçado devidamente esse empréstimo da área musical, não é difícil supor que isso tenha ocorrido não apenas pelas designações técnicas, em si expressivas, mas também pelas configurações passionais associadas às categorias do andamento. De fato, os pontos extremos desse conceito já são muito bem denominados no âmbito musical: *lento* e *vivo*. São termos precisos para indicar respectivamente desaceleração e aceleração. Mas no lugar de *vivo*, por exemplo, o mundo musical dispõe de termos como “*allegro*” ou mesmo “*allegro*” que evidenciam ainda mais o vínculo entre velocidade e emoção, algumas vezes acrescida de superlativo. Mais do que isso, não é raro que o tipo de movimento musical venha acompanhado de um *caráter*, expresso com os adjetivos “*affetuoso*”, “*appassionato*”, “*furioso*”, “*grazioso*”, “*sensibile*” etc., o que permite formações como “*andante enérgico*”, “*allegro con brio*”, “*allegro giocoso*”, “*largo appassionato*” ou mesmo adverbializações do modo de tocar: “*dolce*”, “*vivacissimamente*”, “*presto con fuoco*” etc. Todas essas expressões italianas, adotadas universalmente como padronização de uma metalinguagem musical, demonstram que as variações de velocidade respondem por boa parte das modalidades afetivas disseminadas numa determinada peça.

Isso tudo contribuiu para a decisão do semioticista de instituir o andamento, e seu componente afetivo, como uma das dimensões da *intensidade* que regula o tempo e o espaço subjetivos, tornando-os ora mais concentrados, ora mais difusos. Paralelamente, ao observar melhor esses últimos efeitos, sempre associados à elasticidade da linguagem e da significação, Zilberberg reparou que esses processos de densificação e rarefação traduziam outra dimensão do sentido, anterior à temporalização e à espacialização propriamente ditas, que poderia ser denominada *extensidade*. As simetrias começavam a se configurar: de um lado, a intensidade, até então identificada apenas com o andamento, articulada em forte e tênue, e, de outro, a extensidade, articulada em concentração e difusão. O andamento foi então definido como subdimensão da intensidade e a incidência de seus elementos polares, a rapidez e a lentidão, sobre a temporalidade (ou duração) davam origem respectivamente à brevidade e ao alongamento. Se a incidência recaísse sobre a

espacialidade, teríamos no primeiro caso o fechamento e, no segundo, a abertura.

## **Extensidade hjelmsleviana**

Se a intensidade retrata o nosso mundo subjetivo, nossas “medidas” afetivas (os nossos estados de alma, nos termos da semiótica), a extensidade refere-se, em princípio, ao mundo exterior, à quantidade dos elementos envolvidos (aos estados de coisas), ou, mais precisamente, ao grau de abrangência dos fatos abordados. O conceito de *correlação*, empregado por Hjelmslev para definir as oposições dentro de um sistema linguístico, passou então a caracterizar também o tipo de interação que a intensidade mantém com a extensidade. A mais comum, e mais produtiva do ponto de vista analítico, é a interação inversa que articula forte intensidade com pouca extensidade: quanto mais ênfase, menos conteúdo envolvido (quando dizemos, por exemplo, que precisamos focar melhor os nossos objetivos) e vice-versa. Mas a semiótica tensiva prevê também a correlação conversas, quando a forte intensidade incide sobre a ampla extensidade: ênfase na maior abrangência (podemos dizer, por exemplo, que os investimentos financeiros serão feitos nos projetos que atinjam o maior número de pessoas) ou quase nenhuma ênfase sobre quase nenhuma abrangência, algo próximo à paralisação.

De todo modo, a extensidade já teve alguma história na glossemática, mesmo que a expressão em si não tenha sido formulada por Hjelmslev. O linguista operava com as categorias intensas e extensas, mostrando que as primeiras tinham presença local nos enunciados, enquanto as outras poderiam *caracterizar* o enunciado inteiro. No plano da expressão, o autor dinamarquês identificava o acento como uma categoria tipicamente intensa e atribuía à modulação a capacidade de se expandir pelo enunciado. No plano do conteúdo, o substantivo e seus complementos nominais preenchiam a função de categorias intensas, enquanto o verbo e suas flexões (tempo, modo, aspecto) apresentavam-se como categorias extensas, com capacidade de difusão no enunciado (hoje diríamos também no texto). O pensador dinamarquês ainda demonstrou que as línguas naturais permitem que seus verbos se transformem em substantivos e que estes sejam verbalizados, o que nos permite dizer que a fronteira entre elementos intensos e extensos na linguagem não é tão nítida, embora possamos falar de tendências à concentração e à difusão no interior do discurso (Hjelmslev, 1991 [1948], p. 209).

Hjelmslev desenvolveu o seu raciocínio no eixo da extensidade. Quando descreve o acento como elemento intenso do plano da expressão, está falando de concentração ou do aumento de densidade que traz esse conceito, mas não propriamente de intensidade. Hoje talvez possamos dizer que toda concentração pressupõe certo grau de tonificação e que isso justifica a escolha do termo acento pelo linguista. Entretanto, ao compararmos com seu equivalente no plano do conteúdo, o nome (substantivo), verificamos que o linguista destacava, nos dois conceitos, o seu aspecto pontual, ou seja, a sua função concêntrica no eixo da extensidade.

## Tonicidade como categoria

A noção de acento, porém, foi se transformando na visão de Zilberberg até se tornar igualmente imprescindível para a análise do plano do conteúdo: “[...] consideramos que o acento ocupa no plano da expressão uma posição tal que não se poderia conceber que ele deixasse de desempenhar algum papel no plano do conteúdo” (2011, p. 16). Assim como a sílaba acentuada opõe-se a todas as outras por trazer marcas de tonicidade, unicidade e indivisibilidade, o conteúdo “acentuado”, ou enfatizado, possui propriedades que atraem para si o vigor das grandezas que o circundam. Numa formulação bastante feliz, o autor francês explica esse papel do acento: “Tudo ocorre como se a grandeza acentuada, em qualquer das isotopias consideradas, confiscasse em seu proveito [...] a fora das grandezas não acentuadas ou, de um ponto de vista interpretativo, desacentuadas” (Zilberberg, 2011, p. 290).

Não se trata apenas de considerar o acento como categoria semântica, mas também de examiná-lo como dispositivo que articula a intensidade com a extensidade. O semioticista encontrou o que procurava em Ernst Cassirer. O filósofo alemão dedicou diversos estudos ao conhecimento que brota do saber mítico primordial ou mesmo de nossas práticas linguísticas corriqueiras, comparando-o ao conhecimento que provém dos discursos lógicos ou da conceituação teórica elaborada na área científica ou filosófica. Em vez da ampliação e generalização visadas pelo pensamento lógico, Cassirer destaca nos discursos míticos e linguísticos uma tendência a concentrar a própria intuição num ponto específico do conteúdo e nele fazer incidir alta tonicidade, de modo a afastar desse foco tudo que não diga respeito à grandeza ou região acentuada:

Aqui [no pensamento mítico e linguístico] a intuição não é ampliada, mas sim comprimida, concentrada, por assim dizer, em um só ponto. É neste processo de compressão, que efetivamente se destaca aquele momento sobre o qual recai o acento da “significação”. Toda luz aqui se reúne, pois, em um único ponto, o ponto focal da “significação”, ao passo que tudo quanto se acha fora deste centro focal da interpretação linguística e mítica permanece praticamente invisível (Cassirer, 2004 [1925], p. 108).

Foi justamente essa ideia de acento no plano do conteúdo que fez Zilberberg criar no âmbito da intensidade uma subdimensão específica para calcular o grau de *tonicidade* de uma grandeza, ainda que, de início, soasse como categoria redundante. Sua articulação em elementos tônicos (acentuados) e elementos átonos (inacentuados) serviu para precisar a ênfase ou a importância atribuída a um dado conteúdo. A dimensão da intensidade, por sua vez, virou categoria ampla para abarcar as combinações de tonicidade e andamento. O máximo de tonicidade associado ao máximo de rapidez, por exemplo, resultaria no termo francês “*éclat*”, de difícil tradução em português, uma espécie de metáfora reunindo tanto estímulos sensoriais extremos (clarão, estrondo) e conceitos abstratos também de natureza apical (clímax, impacto, apogeu) quanto noções de rapidez e aceleração. A atonia e a lentidão, ao contrário, concorreriam para a baixa intensidade e seus efeitos de debilidade, frouxidão ou até de frieza.



Na verdade, o processo de “acentuação da existência”<sup>10</sup> que Zilberberg encontrou em Cassirer confirmou sua hipótese tensiva, muitas vezes resumida como musicalização da semiótica (Zilberberg, 2001, p. 55). A empolgação que já havia manifestado em relação aos efeitos causados pela incidência do andamento sobre a duração e a espacialidade foi se transferindo também para a atuação do acento. Na origem disso tudo estava a observação do funcionamento prosódico das línguas naturais, algo abandonado pelas ciências da linguagem. Durante décadas, a linguística moderna se ateu às unidades distintivas e significativas (fonemas, morfemas, frases e textos) que, em boa parte, davam conta do sentido intelectual das mensagens, mas deixavam de fora os recursos emocionais e persuasivos presentes em quase toda comunicação, especialmente as inflexões melódicas que serpeiam por trás das falas vinculando as informações pretensamente neutras às intenções dos seus sujeitos. Como esse era um assunto tradicionalmente atribuído à retórica, não havia como inseri-lo numa linguística nem numa semiótica com aspiração científica.

O importante, entretanto, é o que Zilberberg “viu” na prosódia e que acabou determinando os seus conceitos de *incremento* e *direção* tensiva. Assim como, no microcosmo da silabação saussuriana, o ápice sonoro, a implosão, sempre indica o início de uma descendência em direção ao fechamento consonantal e este, por sua vez, anuncia a inevitável retomada da sonorização, a explosão, que culmina na vogal mais aberta, no universo prosódico, o componente entoativo orienta suas curvas, por mais variadas que sejam, em direção ao acento crucial que fixa o limiar entre a prótase e a apódose do discurso. Ligadas à cadência fônica do enunciado ou mesmo do parágrafo, a prótase revela em sua ascendência melódica inicial – que pode ser apresentada em sucessivas fases intercaladas por pausas – a intenção do enunciador de manter o ouvinte atento para o desfecho que vem a seguir. A apódose, que também pode ser sucinta ou alongada, corresponde à melodia descendente emitida na segunda parte do enunciado ou do discurso e que possui em geral um caráter conclusivo.

## Prosodização do conteúdo

O que interessa basicamente ao semioticista é o papel dos acentos, o principal e os secundários, na evolução dessas curvas entoativas do plano da expressão e, numa segunda etapa, a possibilidade de reproduzir esses movimentos tensivos no plano do conteúdo.

No primeiro caso, se pudéssemos interromper artificialmente um discurso que perfaz o caminho da prótase, e nos ater num de seus acentos secundários, é provável que reconheceríamos de imediato a direção ascendente da curva melódica descontinuada e talvez até a maior ou menor proximidade do seu ponto culminante. Está aqui a origem dos incrementos “mais” e “menos” que, em seguida, teriam participação fundamental no modelo tensivo. Como já vimos com Gisèle Brelet, é do repouso que nasce o impulso em direção ao ápice da curva melódica e,

---

<sup>10</sup>Na versão brasileira da obra de Cassirer, essa expressão aparece como “ênfatização da existência” (Cassirer, 2004 [1925], p. 146). A ideia é rigorosamente a mesma, mas, do ponto de vista semiótico, essa solução dilui a motivação precisa da palavra “acento”.

mesmo que esse percurso seja estendido com pausas e segmentos intermediários, captamos essas manobras como gradações que nos conduzem inexoravelmente ao acento principal da prótase. Deixar a condição de repouso entoativo significa sair do grau zero da expressão melódica (*menos menos*) e, à medida que cresce o vigor das inflexões, passarmos da região negativa (do *menos*) para a positiva (do *mais*) até culminarmos no acento principal da prótase (*mais mais*). O mesmo se pode dizer sobre o movimento descendente da apódose. Em qualquer ponto desse descenso podemos reconhecer a direção “pós-prótase” estabelecida e esperar pelo destino conclusivo da cadência melódica, quando o auge melódico declina e faz extinguir a expressividade (*mais menos*).

Caso não depreendêssemos intuitivamente os pontos de acento que caracterizam a prótase e esta não fosse definida por seu acento final (e principal) que justifica o sentido – ou a direção – dos segmentos melódicos anteriores, as entoações seriam sempre átonas, literalmente monótonas, e não despertariam nossa atenção para o que está sendo dito. Aliás, dificultariam a própria compreensão do conteúdo intelectual<sup>11</sup>. São os acentos que nos apontam as principais direções, ascendentes e descendentes, seguidas pelo curso entoativo e que, portanto, o inserem num projeto de sentido.

No segundo caso, ao transferir essa constatação para o plano do conteúdo, Zilberberg estabelece uma interessante diferença entre *existência* e *presença* semiótica, conceitos tradicionalmente confundidos no âmbito da teoria. Para o autor, é o acento, ou seja, a ênfase num determinado conteúdo, que converte a existência em presença. Sem o acento, a existência seria mera subsistência sem orientação de sentido, sem presença. E quanto mais inesperado o acento, maior o efeito de presença no plano tensivo: “quando o (‘improvável’) acento ‘atinge’ a existência, esta chega à presença”<sup>12</sup> (Zilberberg, 2001, p. 55). Não podemos esquecer que o acento se impõe como dispositivo da intensidade e, ao mesmo tempo, da extensidade. Desse modo, além da alta tonicidade aplicada a uma dada grandeza, é comum que sua escolha acumule também uma função concêntrica responsável por obscurecer os sentidos das demais grandezas à sua volta.

Resumindo: toda grandeza que ingressa no campo tensivo terá, portanto, *menos* ou *mais* presença, a depender do estágio de intensidade em que se encontre. Como ocorre com a melodia da nossa fala assim que sai do estado de repouso, essa grandeza pode manifestar fraca presença, mas, também como a modulação que se encaminha ao ponto alto da prótase, pode exibir o seu máximo de acentuação de conteúdo:

O timismo desempenharia no plano do conteúdo um papel comparável ao da prosódia no plano da expressão, ou seja, assim como a prosódia, pelo jogo das modulações e distribuição “feliz” dos acentos, tenta realizar o que denominaremos, na falta de um termo melhor, um “perfil”, o timismo tenta regulamentar as intensidades pontuais e difusas que surpreendem e assaltam o sujeito.<sup>13</sup> (Zilberberg, 1992, p. 102-103)

<sup>11</sup>O exemplo mais próximo dessa manifestação de discurso melodicamente inacentuado é a recitação no mesmo tom de rezas ou ladainhas que, como tais, são decoradas e pouco se atêm ao sentido das palavras.

<sup>12</sup>“Lorsque l’*improbable*” accent “frappe” l’existence, celle-ci accède à la présence.”

<sup>13</sup>“Le thymisme jouerait dans le plan du contenu un rôle comparable à celui que joue la prosodie dans le plan de l’expression, c’est-à-dire que, de même que la prosodie, par le jeu des modulations

Essa é a razão pela qual o semioticista francês foi se afeiçoando mais à ideia de prosódia que de musicalização, ainda que parte de suas decisões metalinguísticas (andamento, ritmo, duração etc.) mantivesse o vínculo com a área musical. A prosódia responde pela distribuição dos acentos que indicam as direções assumidas pelas curvas entoativas e ainda permite que seus movimentos ascendentes e descendentes sejam intercalados por novos segmentos sem qualquer alteração direcional. Não é por outro motivo que, ao examinar o plano do conteúdo em seu movimento ascendente, por exemplo, Zilberberg concebe duas principais partições (restabelecimento e recrudescimento), mas não vê problema em subdividir o *restabelecimento* em “retomada” e “progressão” e o *recrudescimento* em “ampliação” e “saturação”. Essas partições no plano do conteúdo reproduzem as inserções melódicas que, no plano da expressão, acompanham os acréscimos eventuais de segmentos linguísticos na formação da prótase. O mesmo ocorre na orientação descendente: as modulações podem ser intercaladas por novos segmentos no plano da expressão, assim como podemos ter subdivisões para a *atenuação* e a *minimização* no outro plano (Zilberberg, 2011, p. 60)<sup>14</sup>.

Tanto as intercalações melódicas como as partições aspectuais do conteúdo indicam, por outro lado, regência da desaceleração: se fôssemos diretamente da extinção (somente *menos*) à saturação (somente *mais*) de uma grandeza ou de um conceito estaríamos aplicando a máxima aceleração; quando, nesse percurso, passamos pelo restabelecimento, recrudescimento e ainda por suas eventuais partições, estamos em franco processo de desaceleração e, por conseguinte, de alongamento. Portanto, a prosódia dá conta da *tonicidade* e do *andamento*: “em relação à prosódia, a intensidade, ao opor-se a si própria com suas elevações, seus degraus e seus descensos, com suas acelerações e desacelerações, controla o que chamaríamos de música do discurso ou ainda o discurso antes do discurso”<sup>15</sup> (Zilberberg, 1992, p. 77). Mas, pelo que vimos reiterando ao longo desse texto, a prosódia explícita do plano da expressão e a “prosódia imanente ao plano do conteúdo” (Zilberberg, 1999, p. 176) determinam ainda a *direção* (ascendente ou descendente) seguida pela grandeza que ingressa no espaço tensivo, além da *energia*, a dinâmica fórica, que a mobiliza em suas trajetórias.

## Gramática tensiva

Com todos esses novos recursos teóricos, o autor pôde então elaborar melhor sua gramática que explica a incidência do eixo da intensidade sobre o da extensidade. Agora, a categoria do andamento ganhara uma adjuvante de peso, a categoria da tonicidade. Quando ambas em seus pontos positivos extremos recaem sobre a extensidade, privilegiando, por exemplo, a concentração, temos como resultado

---

et la distribution « heureuse » des accents, s’efforce de réaliser ce que nous dénommerons, faute de mieux, un « profil », de même le thymisme s’efforce de réguler les intensités ponctuelles et diffuses qui surprennent et assaillent le sujet.”

<sup>14</sup>O semioticista sugere, para a *atenuação*, as subdivisões “moderação” e “diminuição”. Para a *minimização*, os termos “redução” e “extenuação”.

<sup>15</sup>“Relativement à la prosodie, l’intensité, en s’opposant à elle-même par ses montées, ses paliers et ses chutes, par ses accélérations et ses ralentissements, contrôle ce qu’il faudrait appeler la musique du discours, ou encore le discours avant le discours.”

não apenas a redução drástica da extensão propriamente dita por obra da rapidez, mas também uma considerável exclusão dos sentidos não pertinentes por obra do acento tônico que, segundo Cassirer, obscurece tudo em seu entorno. Trata-se aqui de uma das operações que o semiótico situa em sua sintaxe extensiva: a *triagem*. Se o acento não for incisivo e a atonia prevalecer na regência da extensidade, teremos imediatamente a perda do foco de sentido e a tendência óbvia à dispersão dos valores e dos conteúdos, campo propício para as operações de *mistura*, digamos, descomedida. O mecanismo habitual da *triagem* consiste na extração de uma grandeza ou de um valor e na conseqüente eliminação dos elementos indesejáveis, o que indica a influência de alta tonicidade na calibragem desses processos, mas também de muita rapidez, como é próprio dos procedimentos paradigmáticos. Já a *mistura*, em sua propensão geral para integrar outras grandezas e somar outros valores, depende, em princípio, do nivelamento de conteúdos desacentuados e, ao mesmo tempo, de maior morosidade para a conjunção progressiva dos elementos. O semiótico associa esse tipo comum de *mistura* à noção cassireriana de “profanação” e a submete à axiologia da pejoração (Zilberberg, 2004 [2001], p. 89).

Tais situações são casos de correlação inversa entre intensidade e extensidade, ou seja, o aumento da primeira categoria acarreta a diminuição da segunda (altas velocidade e tonicidade causam a concentração), enquanto a diminuição daquela produz o aumento desta (baixas velocidade e tonicidade causam a dispersão). Mas podemos ter casos de correlação conversas quando, por exemplo, a alta tonicidade incide sobre a alta extensidade, no caso, a *mistura*, mas, desta vez, trazendo critérios para se estabelecer a coexistência dos elementos selecionados. Em outras palavras, algo que é inerente à *triagem* (a seleção) pode, em algumas circunstâncias, também fazer parte da *mistura*: “as operações de *mistura* têm um limite, de certa forma, provisório: a uma dada altura, é preciso impedir qualquer adição suplementar, a fim de não obliterar, de não ‘desnaturar’ a identidade da *mistura* desejada” (Zilberberg, 2004 [2001], p. 90). O autor francês não chega a justificar a *mistura* seletiva pela influência do acento tônico como fazemos aqui, mas identifica nesses casos a interferência de uma axiologia da melhora. É um modo de acentuá-la, até porque o semiótico distingue esse tipo de *mistura* como uma forma de “enriquecimento”.

Assim como temos aumentos e diminuições – ou processos de ascendência e descendência – no plano da intensidade que nos permitem falar, por um lado, de restabelecimento seguido de recrudescimento e, por outro, de atenuação seguida de minimização, temos também, no plano da extensidade, esses extremos de *triagem* e de *mistura*. Podemos dizer que tanto uma como outra sofrem aumentos e diminuições em direções opostas: [mais *triagem* / menos *mistura*] ou [mais *mistura* / menos *triagem*]. Mas podemos acrescentar ainda que toda *triagem* está sujeita às ações da *mistura* e que toda *mistura*, em algum momento, será submetida à *triagem*. A atração que esses conceitos polares exercem, um sobre o outro, e os intervalos gradativos que estabelecem os seus movimentos de passagem estão na base do pensamento tensivo. Assim se expressa Zilberberg (2011, p. 122):

Do mesmo modo como, para a gramática intensiva, o aumento e a diminuição convertem-se em objetos recíprocos, assim também, para a gramática extensiva, a

triagem e a mistura, disjuntas no sistema, tornam-se objetos mútuos no processo: o sujeito semiótico não pode evitar de triar misturas, visando a um valor de absoluto, e de misturar triagens, visando a um valor de universo.

## Gramática da espera

O que está em jogo, na verdade, é o aprimoramento gramatical da teoria. Se imaginarmos três conceitos dispostos numa estrutura elementar à maneira de Greimas, com S subsumindo s1 e s2, e escolhermos um de seus pontos extremos (s2, por exemplo) como objeto principal de nossos estudos, teremos aí o fortalecimento de sua densidade conceitual que, em geral, coincide com o enfraquecimento parcial ou total do conceito oposto (s1). Mas não é só isso que acontece. Como o extremo momentaneamente esvaziado faz parte da estrutura global e toda estrutura pressupõe, já vimos, um termo complexo (S) que garante a coexistência de ambos os pontos por conter seus traços comuns, tal esvaziamento manifesta-se como falta (no sentido narrativo) que, mais cedo ou mais tarde, terá de ser liquidada pelo sujeito. Um exemplo figurativo, já citado anteriormente, é o da linguística “científica” do século XX que, em seu auge investigativo, afastou de suas metas todas as nuances subjetivas atribuídas à antiga retórica ou à semântica clássica. A semiótica de Greimas adotou diversos princípios epistemológicos dessa linguística estrutural, no entanto, desde seus primeiros textos de implantação da teoria, já despontava um objeto oculto que, no fundo, representava a busca da subjetividade desaparecida dos modelos. Surgiram então numerosos estudos sobre as modalidades, as figuras passionais e as oscilações tensivas que se tornaram imprescindíveis para a semiótica de hoje.

Como por trás dos projetos teóricos há sempre o intuito de construção de modelos de previsibilidade, esse dinamismo estrutural, baseado na solidariedade dos termos opostos e na consciência de que o futuro objeto será sempre o elemento sublimado no presente – isso decorre bem mais de um amadurecimento científico do que de uma influência freudiana. . . –, já é parte do pensamento semiótico e metodológico atual mesmo quando se trata de estruturas microcômicas. Desde o início de seu projeto tensivo, Zilberberg chamava a atenção para esse destino objetual dos conceitos extremos descartados:

quando o *andamento* e a *duração* adotam valores extremos que os tornam incompatíveis, o termo excluído torna-se o *objeto de falta* e o sujeito se transforma em sujeito patético, em *sujeito da espera*, e uma *narratividade forte* é mobilizada.<sup>1</sup> (Zilberberg, 1990b, p. 147)

Assim, para o autor, “todo aumento esconde uma diminuição – e reciprocamente” (Zilberberg, 2004 [2001], p. 78), o que nos faz pensar que a direção assumida pelo sujeito ou por uma determinada grandeza sempre põe em jogo também a direção oposta, nem que esta precise de tempo para se manifestar. Os conceitos inacentuados num dado discurso tenderão a ser, embora não necessariamente, os mais enfatizados do discurso seguinte e assim por diante. O mesmo se dá no plano da extensidade. Podemos conceber uma exacerbação da triagem (triagem da triagem), mas essa recursividade só potencializa ainda mais a perspectiva da

mistura que sempre permanecerá como horizonte possível e até provável. Tivemos, na história da canção brasileira, um exemplo bastante conhecido no meio musical. A bossa nova, célebre entre outras coisas por eliminar das composições boa parte dos recursos então considerados como excessivos, tanto do ponto de vista musical (diminuição do volume de voz, das curvas melódicas, dos timbres de acompanhamento, das notas dos acordes etc.) quanto do ponto de vista das letras (simplificação e desdramatização dos temas tratados), chegou o mais próximo possível de uma “canção absoluta”<sup>16</sup> praticando intensa triagem. Numa fase seguinte, artistas que se formaram na perspectiva desse movimento, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, fundam o tropicalismo, cujo projeto principal era conceber uma “canção universal”, influenciada pela canção pop internacional, pela jovem guarda de Roberto Carlos, pela vanguarda literomusical, pelo folclore, pela música de rádio de todos os tempos, num grau de abrangência que poderia ser definida como mistura da mistura. Em nenhum momento, porém, os artistas citados renegaram a triagem promovida pela bossa nova; ao contrário, admitiam explicitamente que ambas as direções extensivas participavam do mesmo projeto de evolução da música brasileira. A diferença seria apenas de acento sobre a triagem, no primeiro caso, e, no segundo, sobre a mistura. Ora, sem nunca ter conhecido, a não ser eventualmente por ouvir falar, os dois movimentos emblemáticos da nossa cultura, Zilberberg formula a teoria que lhe é subjacente:

A sintaxe da extensividade operaria exclusivamente por *triagens* e *misturas*, de tal sorte que cada operação teria sempre a outra por objeto: a triagem recai sobre misturas que ela desfaz, na exata medida em que a mistura incide sobre as resultantes de triagens anteriores (Zilberberg, 2004 [2001], p. 72).

Voltamos, assim, à questão gramatical que paira sobre todas essas constatações. O fato de a escolha de um modo operatório (diminuição ou triagem) instaurar o modo contrário (aumento ou mistura) como objeto fornece mais elementos para a construção da gramática tensiva. E talvez o elemento principal seja o conceito de *espera*, tão bem explorado pela gramática narrativa. O sujeito espera por seu objeto, do mesmo modo que o verbo transitivo direto, nos termos da gramática tradicional, produz a espera pelo objeto direto. A espera está sempre no âmago das gramáticas. Ao estudar do ponto de vista semiótico algumas figuras de linguagem, nosso autor conclui: “E tocamos provavelmente num dos componentes do segredo da *espera*: a síncope pede, *espera* a hipérbole, assim como a metáfora *espera* a metonímia. Ou o inverso” (Zilberberg, 1990, p. 147).

A relevância da espera está exatamente em criar uma previsibilidade gramatical que ajuda a robustecer o pensamento teórico. Sabendo disso, a semiótica de Greimas dedicou décadas de estudos ao papel da espera na construção do sentido pelo viés narrativo. Zilberberg participou desse interesse pelo conceito, mas, por isso mesmo, foi sendo aos poucos levado às noções que tomavam a direção oposta: a surpresa, o sobrevir e o acontecimento. Aliás, nenhuma delas sobreviveria à ausência da espera.

<sup>16</sup>Tratamos desse tema em *O Século da Canção* (Tatit, 2004, p. 100-101).

## Para concluir

Não há dúvida de que Zilberberg aprendeu a “semiotizar” na leitura de Saussure, Hjelmslev e Greimas. Seu vasto interesse por literatura e pela estética em geral levou-o também ao pensamento não tão sistemático, mas altamente refinado, de Paul Valéry. A partir de então vislumbrou a possibilidade de trazer para a semiótica os princípios temporais que, ao ver do poeta francês, deveriam preceder toda reflexão séria sobre o sentido. Não somente Valéry, mas também diversos outros autores, com destaque para Charles Baudelaire, Gaston Bachelard e Claude Lévi-Strauss, o levaram a construir um contraponto entre semiotização e musicalização: prosseguia assim a busca de um modelo para explicar a formação do sentido, mas agora com participação de categorias dinâmicas que lhe permitiam falar de “estrutura tensiva”<sup>17</sup>, algo inconcebível nos primórdios da semiótica. Sua teoria incorporou então noções como as de “ritmo”, “velocidade”, “duração” e “acento”. Este último, importado da música mas também do plano da expressão da linguagem verbal, trouxe-lhe o impulso necessário para que propusesse por fim a prosodização do conteúdo que vimos atrás, não sem antes fundamentar sua hipótese nos ensinamentos de Ernst Cassirer, filósofo que em seus estudos sobre a linguagem e o mito já havia chegado a um conceito bastante elaborado de acento no plano da significação.

Mas faltava o encontro com a obra de Gisèle Brelet descrito no início deste texto. No campo da música, ela também havia pensado na *espera* como um, digamos, sentimento gramatical: “Desse modo, *a espera é o sentimento formal e central*, aquele que subjaz continuamente à forma sonora [. . .]”<sup>18</sup> (Brelet, 1949, p. 572).

Só que ainda não existia a semiótica de Greimas. ●

## Referências

- BRELET, Gisèle. *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vol., Paris: PUF, 1949.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas II*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 4a ed., São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. 2a ed., Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HJELMSLEV, Louis. *Ensaio Linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- TATT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Tome 1. coll. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1973.
- ZILBERBERG, Claude. Relativité du rythme. *Protée*, vol. 18, n° 1, 1990a.
- ZILBERBERG, Claude. Pour une poétique de l'attention. In: BERRENDONNER, Alain; PARRET, Herman. *L'interaction communicative*. Berne: P. Lang (Actes du

---

<sup>17</sup>Termos até então antagônicos, mas que acabaram se integrando no título do último livro do semioticista: *La structure tensive*, lançado em 2012.

<sup>18</sup>“Aussi l'attente est-elle le sentiment formel principal et central, celui qui sous-tend continuellement la forme sonore [. . .]”

Colloque de Bellagio, février 1988), 1990b.

ZILBERBERG, Claude. Défense et illustration de l'intensité. In : FONTANILLE, Jacques (Org.). *La quantité et ses modulations qualitatives*. Limoges, Amsterdam et Philadelphia: Pulim et Benjamins, 1992.

ZILBERBERG, Claude. Description de la description. In: RASMUSSEN, M. *Louis Hjelmslev et la sémiotique*. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, 24, 1993.

ZILBERBERG, Claude. Plaidoyer pour le *tempo*. In: FONTANILLE, Jacques. *Le devenir*. Limoges: Pulim, 1995.

ZILBERBERG, Claude. La dynamique du vers selon Mallarmé. In: GAILLIARD, Michel (coord.). *Champs du signe*. Toulouse: EUS (Editions Universitaires du Sud), 1999.

ZILBERBERG, Claude. De l'affect à la valeur. In: M. CASTELLANA, Marcello (Org.). *Texte et valeur*. Paris: L'Harmattan, 2001.

ZILBERBERG, Claude. As Condições Semióticas da Mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana. *Olhar à Deriva: Mídia, Significação e Cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *La structure tensiva*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.



---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Tatit, Luiz

Bases of the tensive thinking

*Estudos Semióticos*, vol. 15, Edição Especial (2019)

ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *The author reveals some of the decisive steps that marked the emergence of the tensive thinking into greimassian semiotics. The main subject of this narrative was the Frenchman Claude Zilberberg, who knew how to conduct the counterpoint of the semiotization founded by the Lithuanian theorist with the “temporalization” practiced by Paul Valéry, with the idea of accentuation professed by Ernst Cassirer and also with the musicalization found in Gisèle Brelet. Step by step, Zilberberg went on to a tensive grammar, in which intensity (affective force) and extension (field of comprehension of facts) are articulated, and at the same time to a grammar of expectation that responds to the coexistence of antagonistic concepts, including, of course, their own contrary concepts, such as “event” and “surprise”.*

**Keywords:** *prosody; tempo; tonicity; intensity; extension.*

---

### Como citar este artigo

Tatit, Luiz. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) }. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 15, Edição Especial, São Paulo, Abril de 2019, p. 11-26. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 17/02/2019

Data de aprovação do artigo: 01/03/2019

---