

POR UMA ANÁLISE RÍTMICA

IN FAVOR OF A RHYTHMIC ANALYSIS

Nils Goran Skare

Graduado em Ciências Sociais e Letras

Editor e tradutor de autores como E.E. Cummings e August Strindberg

E-mail: nils.skare@gmail.com

RESUMO

Este artigo busca elaborar um conceito semiótico operacional de ritmo com base em três paradigmas teóricos: a psicanálise de Jacques Lacan, as práticas de significação de Julia Kristeva e elementos da práxis desconstrucionista de Jacques Derrida. Elaboramos do primeiro autor o conceito de nó borromeano (imaginário, simbólico e real) e, de sua semiótica, o significante-fálico e o mestre; da segunda autora, a análise das práticas de significação divididas em: narrativa, metalinguagem, teoria e texto; do terceiro os elementos de suplemento e clausura. Abordando o ritmo, ligamos a repetição ao significante-fálico e a diferença ao significante-mestre. Com base nisso, analisamos as quatro práticas kristevianas. Definimos então operacionalmente o ritmo como uma sucessão de diferentes significantes-mestres e significantes-fálicos que se alternam numa clausura. Em nossa discussão exploramos o conceito em três exemplos ortogonais: o conto *Berenice* de Edgar A. Poe, a canção *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan e o comercial de televisão *Ford Fusion Daqui a 5 anos*. No primeiro distinguimos o ritmo poético de um trecho em prosa; no segundo encontramos um ritmo que pede pela emergência do Real; e no terceiro encontramos uma clausura ideológica. Além dos exemplos discutimos a noção de *différance* no pensamento de Derrida, que caracterizamos como deferindo sentido ao significado e diferindo os significantes entre si. Propomos, para reflexões futuras, que o ritmo se encontra entre o pensamento e a linguagem, e defendemos nossa definição como uma delimitação útil à criação, tradução e/ou crítica por envolver operações simples e recursivas.

Palavras-chave: Lacan. Kristeva. Derrida. Ritmo. *Différance*.

ABSTRACT

This article's purpose is to develop an operational semiotic concept of rhythm from three theoretical paradigms: Jacques Lacan's psychoanalysis, Julia Kristeva's practices of signification and elements from Derrida's deconstructionist praxis. We elaborate on the

borromeo knot (imaginary, symbolic and real) and the phallic and master signifiers; then from Kristeva the practices of: narrative, meta-language, theory and text; and from Derrida the elements of supplement and closure. We link repetition to the phallic signifier and difference to the master-signifier. We then analyze Kristeva's practices under this light. We arrive at this concept of rhythm as a succession of different master and phallic signifiers alternating in a closure. DISCUSSION: We discuss three orthogonal examples: the short story *Berenice* from Edgar A. Poe, the song *Blowin' in the Wind* from Bob Dylan and a TV commercial from the car *Ford Fusion*. We identify in the first a poetic rhythm in a prose section; in the second example a rhythm that asks for the emergence of the Real and in the third the notion of ideological closure. We also approach Derrida's relevant notion of *différance*, which we characterize as deferring sense to the signified and differing signifiers among themselves. We conclude that rhythm exists between thought and language, and we defend our definition as useful to creation, translation and/or criticism through simples and recursive operations.

Key-words: Lacan. Kristeva. Derrida. Rhythm. *Différance*.

1 INTRODUÇÃO

Mesmo um músico bem-acabado terá dificuldade em definir o que “é” ritmo, embora certamente o sinta e compreenda. No campo da literatura (e da semiótica em geral) o ritmo também aparece como um dos fundamentos de uma boa criação, tradução e/ou crítica. Neste artigo iremos propor, ainda que no limite desta clausura, uma análise rítmica relevante para tais instâncias. Inicialmente refletiremos a partir de conceitos de Lacan (o nó borromeo; os significante-fálico e mestre); de Julia Kristeva (as quatro práticas de significação) e de Jacques Derrida (o suplemento e a clausura).

Abordaremos inicialmente o ritmo ligando a repetição ao significante-fálico e a diferença ao significante-mestre. Analisaremos todas as práticas significantes kristevianas à luz destes conceitos. Elaboraremos, então, uma definição operacional de ritmo – uma sequência de diferentes significantes-fálicos e significantes-mestres alternados dentro de uma clausura – e exploraremos sua funcionalidade em três exemplos “ortogonais”: um conto de Poe, uma canção de Bob Dylan e um comercial de automóvel. Verificaremos a produtividade dessa análise nos diferentes registros semióticos e deixaremos o elemento da *différance* derridiana como ponto de partida futuro.

2 CONCEITOS PRELIMINARES

Para abordarmos nosso objeto, iremos nos valer de reflexões feitas ao redor de três teóricos da segunda metade do século XX e começo do século XXI, responsáveis por concepções inovadoras, sobretudo no pensamento sobre a linguagem. Referimo-nos a Jacques Lacan (1901-1981), Julia Kristeva (*née* 1941) e Jacques Derrida (1930-2004). Do amálgama de conceitos e posições de cada um desses autores teremos o instrumental para nos aproximarmos de nosso problema.

2.1 EM TORNO DE JACQUES LACAN

Conhecido por seu “retorno a Freud”, Lacan releu a psicanálise sob o olhar estruturalista. É uma figura-chave para este artigo ao elaborar elementos para uma teoria materialista do sujeito; igualmente, é um autor cuja contribuição não se limita à psicanálise, mas que, por sua ênfase na linguagem, contribuiu para a teoria literária e outros campos.

De sua vasta obra – daremos prioridade às reflexões de sua maturidade – abordaremos aqui o nó borromeano e sua semiótica.

2.1.1 O nó borromeano segundo Lacan: imaginário, simbólico, real

Centro da reflexão lacaniana sobre o sujeito, o nó borromeano é uma topologia composta por três anéis ou registros indissociáveis: o imaginário, o simbólico e o real. Esses três domínios se encontram presentes concomitantemente na subjetividade: caso um deles se rompa, os outros três se vão igualmente. Mais tarde Lacan postulará a existência de um elo chamado *sinthome* que garante a coesão dos outros e impede assim o autismo, mas iremos nos ater aos três primeiros.

O imaginário é o domínio do que se costuma chamar de “outro”, isto é, de uma alteridade que ainda é subjetivamente apreensível. O imaginário é ligado por Lacan ao estágio do espelho, fase entre os 6 e 18 meses durante a qual a criança desenvolve interesse por sua imagem especular. O ego da criança é alienado na imagem e depois essa própria alienação é escondida. Reino da imagem, da imaginação, da busca por semelhanças, é também o registro do narcisismo e, com isso, da violência. Diremos que o principal verbo no discurso imaginário é “identificar”, que se opõe a um reconhecimento propriamente dito.

O simbólico é o registro em que ocorre esse reconhecimento, e o sujeito se depara com o Outro (com “O” maiúsculo), uma alteridade que não pode ser apreendida. Aqui as relações encontram amparo sob a Lei (não da propriedade privada, antes da interdição do incesto), e o sujeito se realiza através da linguagem. É aqui que o sujeito tenta lidar com seu desejo, pois está sempre relacionando-o ao desejo nessa ordem simbólica, ou como diz uma das máximas do psicanalista francês: “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2001, p. 292). Além da linguagem, mas estruturado como uma, está também no simbólico o inconsciente.

Quanto ao real, coloca-se a princípio a questão de saber se é possível falar dele – o real está antes e além da linguagem. É um limite, e nosso cosmos (linguístico) toca o que está fora dele. Assim, a palavra-chave que predica o real é “trauma”. O real é o lugar da morte e da violência, da psicose e do autismo. O real pode talvez invadir a subjetividade e rasgar o anteparo de fantasia, precipitando o indivíduo em uma voragem. A fantasia, assim, condição do desejo, é também elemento protetor.

2.1.2 Elementos de uma semiótica: significantes-fálicos e mestres

Lacan subverte a posição tradicional da linguística proposta por Saussure (2003) em que o significante e o significado seriam os dois lados do signo; agora, com o psicanalista francês, o significante gera o significado.

Podemos então entender dois tipos de conexões: as metafóricas, ditas também paradigmáticas, pois acontecem em relações *in absentia*; e as metonímicas, ditas também sintagmáticas, pois existem em relações *in praesentia*.

Nas primeiras está o mecanismo do recalque do inconsciente. Nas segundas, o movimento infinito do desejo. Contudo, somente as metáforas geram novo significado. Há dois significantes especiais que nos serão úteis na análise deste artigo: o significante-fálico e o significante-mestre.

O significante-fálico, anotado ϕ na representação algébrica lacaniana, remete à narrativa edipiana infantil. Em outras palavras, quando a criança é pequena ela é uma com o seu Outro (a mãe); mas logo ela percebe que falta algo à mãe. Isso é evidente, porque a mãe deseja (desejar é faltar), geralmente o pai. Assim, a criança acredita que existe algo (um significante) que a mãe deseja. Forma-se a relação triádica: criança/mãe/objeto-que-a-criança-acredita-que-a mãe-deseja. Esse objeto é o significante-fálico¹.

O significante-mestre, representado por sua vez como S(A), diz respeito a qualquer ordem sócio-simbólica. Quando há um conjunto, uma cadeia de significantes, há sempre um significante que “falta” e que ao mesmo tempo “completa” essa cadeia. Ele é um significante sem significado, uma fatia do real, uma materialização de *nonsense*. Seu caráter real é especialmente útil no processo de tradução (em todos os sentidos) como se fosse uma “alavanca” que permite erguer a dada cadeia de significantes.

2.2 EM TORNO DE JULIA KRISTEVA

Julia Kristeva é uma teórica francesa cuja obra seja talvez pouco difundida no Brasil. É responsável, contudo, por um influxo de ideias nos campos da teoria literária e dos estudos feministas que fazem dela uma das pensadoras cruciais na virada do século. Seu núcleo teórico diz respeito à prática da significação, da qual destacaremos aqui uma analítica em quatro elementos: a narrativa, a metalinguagem, a teoria e o texto.

2.2.1 A narrativa

Em termos kristevianos, a narrativa é uma economia significante em que as dicotomias, ditas “díades pulsionais” existem em oposição clara. Assim, temos um conjunto de significantes que se opõem binariamente a outros. Para Julia Kristeva (1974, p. 86), a narrativa é descrita desta forma:

O continuum corpóreo e ecológico que atravessa o núcleo pulsional [da narração] assim articulado é uma estrutura dicotômica; a descontinuidade material é reduzida a correlações de oposições (alto-baixo, bom-mau, dentro-fora) que desenham a geografia, a temporalidade, a intriga etc.

Uma gramaticalidade é obedecida. Seja *Dom Casmurro*, seja a revista *Veja*, tanto romances quanto mitologia, crônicas e novelas, compõem essa prática significante.

O “destinatário” da narrativa – que está ligada à estrutura do Édipo na vida familiar, à luta pelo significante-fálico – é sempre alguém convocado a se reconhecer neste ou naquele “eu” da narrativa.

Diremos, sem nos aprofundar, que em termos lacanianos a narrativa é uma predicação simbólica do real.

2.2.2 A metalinguagem

Na metalinguagem a díade pulsional é reduzida à sua positividade. O destinatário é outro “nós” ou “se” como o que escreve sob a matriz cartesiana. Diremos, sem nos deter, que a metalinguagem é uma clausura (logo elaboraremos isso) do texto.

2.2.3 A teoria

A teoria, também chamada por Kristeva de “contemplação”, diz respeito a uma economia da significação em que o polo diádico é reunido, mas não sintetizado. Na significação teórica cabem a religião e a filosofia. A teoria é comum em enclaves dentro de sociedades hierárquicas.

Acrescentamos, sem nos demorar, que a teoria é um suplemento (logo mais a definição) da narrativa.

2.2.4 O texto

No texto, prática que reúne todas as práticas anteriores, a pulsão diádica se alterna ritmicamente, as mudanças nas cadeias significantes ocorrem por transformações rítmicas, lexicais e/ou sintáticas. Novamente Kristeva (1974, p. 94):

Isso a que nós chamamos *texto* difere radicalmente do símile contemplativo: o *binômio pulsional* é composto de dois termos opostos que ressurgem em alternância, num ritmo sem clausura. Predominância do negativo, da agressividade, da analidade, da morte, mas que atravessa toda tese suscetível de lhe dar sentido, passando além e veiculando a positividade em seu percurso.

Quanto ao destinatário do texto, esse não existe propriamente: o texto é uma junção de territórios. Primeiramente trata-se de combinação: inclusão, destacamento, encaixe de “partes” em uma “totalidade” – de palavras, formas, sons, cores etc., *desde que investidas pela pulsão e somente isso*. Em segundo lugar, essas partes tornam-se significantes de sujeitos, ideologias, experiências etc. E em terceiro lugar, essa representação “vai pelos ares”. Isso porque a carga pulsional que lhe é inerente modifica a representação e a linguagem.

O texto está diametralmente oposto à contemplação.

Diremos em termos lacanianos, sem, contudo nos aprofundarmos, que um texto é um reflexo real do *real*.

2.3 EM TORNO DE JACQUES DERRIDA

Jacques Derrida é reputado internacionalmente como o “pai da desconstrução”. De fato, se essa *práxis* já tinha raízes anteriores ao pensador francês, foi com ele que ela ganhou momento. Reteremos de seu pensamento – que talvez não possamos mais do que esboçar – os elementos de suplemento e clausura.

2.3.1 Suplemento

O suplemento diz de uma lógica espectral, fantasmagórica. O suplemento significa tanto uma adição quanto uma substituição. “Ao invés de opor ‘A’ a ‘B’ (...) a suplementaridade faz com que ‘B’ seja acrescentada a ‘A’ e substituída por ele” (ATKINS, 1985, p. 22). Assim, “A” e “B” não são nem opostos nem equivalentes um ao outro nem “a si mesmos”. Quanto a essa “espectralidade”, esse rastejar invisível do suplemento, Derrida (*apud* ROYLE, 2003, p. 50) tece este comentário:

É a estranha essência do suplemento a de não ter uma essência; pode não ter sempre acontecido. (...) literalmente, nunca aconteceu: está sempre presente, aqui e agora. Como se fosse, não seria o que é, um suplemento... Menos do que nada e ainda assim, a julgar pelos seus efeitos, muito mais do que nada. O suplemento não é nem uma presença nem uma ausência. Nenhuma ontologia pode pensar sua operação.

O signo é sempre diferente de si mesmo. O movimento do suplemento, assim, é gerado pela ausência de um “centro”, de um “transcendente”. A esse vazio caberá um signo (temporariamente, fragilmente). Ele aí *estará*, mas não *será*: uma presença ausente.

As noções de identidade e das dicotomias tradicionais (bem/mal, mente/corpo, masculino/feminino) são abaladas por essa suplementaridade e seus rastros estremeceadores.

2.3.2 Clausura

Como primeira aproximação, podemos dizer que a clausura é uma espécie de moldura que enquadra algo daquela forma. Margery Hourihan, tratando da mesma situação na teoria literária, sugere o fim das histórias de detetive, em que “tudo se encaixa”, como exemplo prototípico de clausura (HOURIHAN, 1997). A desconstrução se colocaria inicialmente contra isso, contra o fechamento do texto em si mesmo, contra os valores que tudo abarcaria. Porém, Derrida não defende simplesmente uma “transgressão” tanto indesejável quanto impossível.

Comentando o “teatro da crueldade” de Antonin Artaud, Derrida afirma que essa proposta é uma busca da repetição daquilo que não se repete, um “limite mortal” principiado por sua representação.

Porque ela sempre já começou, a representação não tem, portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo* (DERRIDA, 1971, p. 176 – *grifo no original*).

Assim, a clausura é uma dupla negação do fim e da finalidade da metafísica.

2.4 RITMO

Estamos aptos a elaborar um conceito prático de ritmo. Abordaremos sua manifestação nas quatro práticas de significação, no que chegaremos a uma definição operacional.

2.4.1 Ritmo das práticas de significação

Vimos que a alternância rítmica é uma das características do texto. Mas que espécie de alternância é essa que lhe confere suas propriedades pulsionais? Conectamos a clausura à noção de jogo, de um jogo que se dá dentro dessa clausura, em um território. Logicamente, se o espaço dentro do qual o jogo se desse fosse desprovido de clausura, não poderia existir ritmo, pelo menos não, como entendemos, um ritmo perceptível e compreensível. E ao mesmo tempo a lógica “fantasmagórica” do suplemento abala e faz estremecer as dicotomias tradicionais e estáticas. O ritmo possui características imaginárias, afinal, o sujeito busca semelhanças que tenta relacionar entre si e com ele. Como envolve significantes (liga-se à “bateria de significantes” que compõe o Outro e da qual nos fala Lacan), o ritmo é simbólico. E como mais-além linguístico tem características reais. Um labirinto imaginário, uma composição simbólica, um brilho real: o ritmo está ligado ao significante-fálico e ao significante-mestre, seja pela diferença, seja pela repetição. Repetindo e diferindo/deferindo, o ritmo joga com os significantes de uma ordem simbólica dentro da clausura que a “emoldura”. O ritmo não é a forma. Ele é pré-formal no sentido que é formador. Não apenas joga a parte contra o todo, mas o todo contra si mesmo, suplemento enclausurado, suprimimento entrecortado de energia ao movimento, como nesta frase dítica em que a aliteração transforma o rumo do significado. Aí tocamos na metalinguagem, também ela dotada de um ritmo, como veremos.

Quando encaramos uma ordem sócio-simbólica, é seu ritmo que impulsiona a interpretação. Ler essa cadeia de significantes envolve uma análise rítmica, pois o ritmo é a articulação entre o significante-mestre e o significante-fálico.

A diferença é a relação entre o significante-mestre e o ritmo de um texto.

Gerar, produzir a diferença em um texto é também enclausurá-lo de modo a lhe dar ritmo. A música cursa no tempo à revelia do espaço; a imagem pictórica congela o tempo e preenche o espaço: mas em ambos, o ritmo transforma a materialidade em sentido.

O que não tem, ou não entendemos como tendo ritmo, é insignificante. Cabe perguntar sobre o papel da diferença. Na diferença, “o novo”, na repetição, o “de novo”. Busquemos assim a diferença e a repetição no ritmo em cada uma das práticas significantes.

2.4.2 Ritmo narrativo

Como na narrativa as dicotomias estão presentes, “fixas”, opondo-se umas às outras, gerando um campo simbólico cujos significantes se colocam à disposição para a identificação (imaginária) do destinatário, o significante-fálico está sempre no horizonte da interpretação, dobrando a linguagem do Outro, como um corpo que, com sua gravidade, dobrasse o contínuo espaço-tempo de que nos fala a geometria da relatividade. O significante-fálico traz o ritmo para o polo da repetição, da identidade do “eu” do receptor consigo próprio.

Esse ritmo nos fala da polissemia de “familiar”, isto é, o que é doméstico, da casa; e em um sentido mais recente, do que já foi muitas vezes visto e ouvido. A narrativa repete: em sua forma prototípica, isto é, o mito, a narrativa é ainda o representante da natureza que mora sob o mesmo teto que o homem. O mito é por excelência o terreno das oposições significantes vistas no espelho, imaginadas, e a história de sua passagem para a égide da Lei. O mito é assim inquestionável, pois seu significante-fálico, como um buraco negro, não deixa escapar a luz do sentido simbólico.

Em seu estado máximo de repetição rítmica, a narrativa se torna a interpelação ideológica cujo teórico por excelência é Althusser (1999, p. 27): “tu és”. Nesse caso extremo, a diferença se relaciona diretamente com o significante-mestre. Ser diferente, aí, é ser real.

O ritmo narrativo se relaciona, portanto com: *a repetição do significante-fálico e a diferença do significante-mestre.*

2.4.3 Ritmo metalinguístico

Quando uma ordem sócio-simbólica organiza o/de novo atraindo a atenção do sujeito para isso, então já começamos a entrar no terreno da metalinguagem. Como dissemos, a metalinguagem é uma clausura do texto. Ela territorializa o ritmo do texto. O “nós” (ou “se”) que escreve a metalinguagem é o mesmo que a lê – temos um sujeito que, ao contrário da multiplicidade de “eus” da narrativa, é um ponto, tal qual um ponto em um eixo de coordenadas cartesianas.

Aqui rege a positividade da dicotomia, um dos lados é “favorecido”. O significante-fálico é claramente reconhecível, sem haver nisso a identificação narrativa. Por outro lado, o significante-mestre é o próprio destinatário, ou melhor, um destinatário que naquelas condições percorra o mesmo trajeto (enclausure o mesmo território) que o emissor “original”.

O ritmo metalinguístico se relaciona, portanto com: *a repetição do significante-mestre e a diferença do significante-fálico.*

2.4.4 Ritmo teórico

Na teoria, ou contemplação, as dicotomias se encontram ligadas sem síntese. Dissemos também que ela é um suplemento da narrativa. A teoria é lugar assim de *glissandos* linguísticos, de in(ter)venções lexicais, sintáticas, discursivas; ao mesmo tempo seu emissor encontra-se sempre em uma posição privilegiada, filosófica ou religiosamente. Aliás, o próprio emissor é enclausurado no que suplementa ao restante.

O significante-fálico é multiplicado em toda a prática de significação. Ele não está em um ponto (seja em relação a uma dicotomia, seja precisado positivamente). Com os múltiplos significantes-fálicos, não pode haver nem identificação nem reconhecimento, mas, justamente, contemplação.

O significante-mestre por sua vez está no próprio ato de significar, na própria “escrita” daquele sujeito. Ele forma uma unidade com o Outro. Diremos que o significante-mestre teórico é a teoria: paradoxalmente, ela se completa a si mesma, e ela falta a si mesma. Esse motivo, especulamos, explica sempre a “falta” mesmo no sistema filosófico mais rigoroso. O significante-mestre da teoria é sua letra.

O ritmo teórico se relaciona, portanto com: *a repetição do significante-mestre e a repetição do significante-fálico.*

2.4.5 Ritmo textual

Contrário à teoria, ou contemplação, o texto alterna entre as díades ritmicamente. Essa é a prática de significação rítmica por excelência. Junção de territórios, o texto releva, termo proposto por Derrida (2004) para traduzir o *Aufheben* hegeliano, as dicotomias. Sem destinatário, sem emissor, o texto não se deixar resumir de modo algum a um sentido unívoco.

No texto notamos que o significante-fálico é sempre alegórico. Ou, em outro sentido, digamos, ler textualmente é ler o significante-fálico como alegórico. Assim, o significante-fálico é *polissêmico*, localizável, mas não identificável nem reconhecível. Contudo, não se presta à contemplação teórica. Antes conduz à contemplação estética, ideal e não conceitual (SCHOPENHAUER, 2003).

No texto ao mesmo tempo há um significante-mestre, mas aparentemente dotado de um sentido. Diríamos que o texto dá sentido ao real, ele é um reflexo significante do real. Dessa forma, o significante-mestre do texto se aproxima muito daquilo que Lacan chama de *objeto pequeno a*, sempre elusivo e fugidio, objeto-causa do desejo, aquilo que é inefável e indefinível e que movimenta o desejo, a poeticidade do poético.

Diremos que no texto se dá esta relação: *a diferença com o significante-fálico e a diferença com o significante-mestre*.

2.4.6 Um pequeno ritornello

Observamos a relação entre significante-fálico e significante-mestre nas quatro práticas de significação. Não há, é claro, como dissociar essas quatro práticas ao analisarmos um objeto. Há sempre algo das quatro práticas ao lermos um texto qualquer e, se salientamos um aspecto em detrimento do outro, é por nossa interpretação, com todas as dificuldades que o ato de interpretar traz para a reflexão teórica. Podemos resumir nossa análise sobre o ritmo das práticas de significação do seguinte modo:

| PRÁTICA | SIGNIFICANTE-FÁLICO | SIGNIFICANTE-MESTRE |
|---------------|---------------------|---------------------|
| Narrativa | Repetição | Diferença |
| Metalinguagem | Diferença | Repetição |
| Teoria | Repetição | Repetição |
| Texto | Diferença | Diferença |

Quadro 1 - Ritmos das quatro práticas de significação

2.4.7 Uma definição operacional de ritmo

Ritmo é uma sucessão de diferentes significantes-mestres e significantes-fálicos que se alternam numa clausura.

3 DISCUSSÃO

Em nossa discussão exploraremos inicialmente nosso conceito em três exemplos “ortogonais” e depois “roçaremos” a questão da *différance* em Jacques Derrida (2004).

3.1 EXPLORANDO A DEFINIÇÃO COM EXEMPLOS

Para explorarmos a possibilidade e os alcances dessa formulação, iremos abordar três exemplos distintos. Na álgebra tem-se por costume falar em “ortogonalidade”, isto é, a propriedade dos vetores que têm produto escalar nulo; em termos de engenharia a ortogonalidade é muito útil, pois permite desenvolver vetores independentes, de tal forma que é possível verificar facilmente um mecanismo defeituoso. Assim, buscaremos três exemplos/vetores, mais ortogonais possíveis, sem “pontos de contato.”

Trataremos aqui do conto *Berenice*, de Edgar Allan Poe; da canção *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan e o comercial de televisão *Ford Fusion Daqui a 5 Anos*, da agência publicitária JWT. Esperamos que seja possível experimentar a operacionalidade do conceito com estes exemplos, que dialogam com “mídias” diferentes e são tão distintos.

3.1.1 O ritmo de Berenice

O conto *Berenice* de Edgar Allan Poe é uma história narrada em primeira pessoa; o narrador, Egeu, é um aristocrata que desenvolve monomania, e que pretende se casar com sua prima, Berenice. Essa, por sua vez desenvolveu epilepsia. Morbidamente, o narrador cria uma fixação monomaniaca pelos dentes dela. Sua prima morre – ou melhor, crê-se que ela morre devido à epilepsia –, e o narrador, incôscio em um torpor, viola seu túmulo e lhe arranca os dentes. O conto se encerra com um dos criados encontrando o narrador e contando-lhe que sua noiva não estivera morta de fato; o narrador se ergue e derruba um pote cheio de “substâncias brancas e de aparência de marfim” (POE, 1990, p. 13).

Em *Berenice*, a personagem-título é o significante que coloca em movimento o desejo do narrador e organiza a partir dessa posição a economia textual e libidinal do conto. É seu significante-fálico (ϕ). Berenice estrutura o fluxo desejante no texto. Ao mesmo tempo os seus dentes são o significante-mestre (S(A)), sua visão é profundamente traumática para o narrador: “Quisera Deus que eu jamais os tivesse contemplado, ou que fazendo-o, tivesse morrido!” (POE, 1990, p. 12). Notamos que esses dois significantes se alternam em um total de 18 repetições ao longo do texto. Representamos a situação, usando a notação de matemas proposta por Lacan.

Tabela 1 - Representação Rítmica no conto *Berenice* de Edgar Allan Poe

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|------|--------|------|------|------|------|--------|------|--------|--------|
| Pulso | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| Sign. | ϕ | S(A) | ϕ | S(A) | S(A) | S(A) | S(A) | ϕ | S(A) | ϕ | ϕ |

Proporíamos a divisão da clausura (o conto) em três momentos rítmicos: de 1-7, uma introdução; de 8 a 14, um *crescendo*; e de 15-18 uma cadência. Quanto a esse fim cabe a surpresa causada por ϕ no último “pulso”, ao invés do significante-mestre que seria de se esperar para alternar com o 17 prévio. A última frase do conto remete a uma espécie de anáfora real. Poe, portanto, “vela” o real, e tal velamento contribui para o texto. Leiamos a última frase do conto, em que o narrador se debate ao ouvir o seu servo lhe dizer que sua noiva, que fora enterrada, não está morta:

But I could not force it open; and in my tremor it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white and ivory looking substances that were scattered to and fro about the floor (POE, 1990, p. 13).

Aí o real está velado, e paradoxalmente mais evidente: é um suplemento do real. Se traduzíssemos essa situação para uma disposição gráfica, como um poema, poderíamos ter:

But I could not force it open;
and in my tremor it slipped from my hands,
and fell heavily, and burst into pieces;

and from it, with a rattling sound,
there rolled out some instruments of dental surgery,
intermingled with thirty-two

small,
white
and
ivory

looking substances
that were scattered
to and fro

about the floor.

É possível distinguir melhor assim o ritmo dessa passagem crucial. Verificamos a recorrência de “and” na primeira e segunda estrofe, o jogo com termos curtos na terceira, e mesmo uma sutil aliteração “to and fro / about the floor”. São algumas possibilidades visíveis em uma análise rítmica, na prosa literária, especificamente no conto.

3.1.2 O ritmo de *blowin’ in the wind*

Blowin’ in the wind é uma canção escrita por Bob Dylan e lançada no seu disco *The Freewheelin’ Bob Dylan*. Significativa de sua época, a canção foi reputada pela revista *Rolling Stone* como a número 14 na lista das 500 maiores canções de todos os tempos (WIKIPEDIA, 2010).

A canção tem três partes: em cada parte há três versos em forma de pergunta (começando por *how many*), e a resposta duas vezes (*the answer my friend is blowin’ in the wind*), e por fim uma melodia na gaita. A análise rítmica dessa canção coloca um problema inicialmente, isto é, que há a letra cantada e o som. São, portanto, dois eixos significantes. Entretanto seu encontro, sua fusão, é bastante simples. Se tomarmos a parte A (perguntas), B (resposta) e C (gaita) veremos que há uma “distribuição” letra/som. Na parte A, a letra varia sobre uma mesma melodia. Na parte B temos sempre a mesma letra sobre a mesma melodia (refrão) e em C temos sempre a mesma melodia, mas sem letra alguma. Como B e C se repetem *ipso facto*, nós os ligaremos ao significante-fálico.

Tabela 2 – Análise rítmica da canção *blowin’ in the wind* de Bob Dylan

| | A | B | C |
|-------------------------|------|---|---|
| Primeira Estrofe | S(A) | Φ | φ |
| Segunda Estrofe | S(A) | Φ | φ |
| Terceira Estrofe | S(A) | Φ | φ |

A letra vai perdendo progressivamente presença na passagem de A para B e de B para C. Buscando o real, examinamos as 9 “perguntas” da seção A e buscamos um paradigma.

No trecho A de *blowin' in the wind* há sempre uma construção do tipo “quantos.... antes de...?”, e trata-se sempre de significante-fálico cuja repetição/duração é inquirida antes da realização do significante-mestre, da “chegada do real”.

| |
|--|
| How many roads must a man walk down |
| Before you call him a man? |
| Yes, 'n' how many seas must a white dove sail |
| Before she sleeps in the sand? |
| Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly |
| Before they're forever banned? |
| How many years can a mountain exist |
| Before it's washed to the sea? |
| Yes, 'n' how many years can some people exist |
| Before they're allowed to be free? |
| Yes, 'n' how many times can a man turn his head, |
| Pretending he just doesn't see? |
| How many times must a man look up |
| Before he can see the sky? |
| Yes, 'n' how many ears must one man have |
| Before he can hear people cry? |
| Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows |
| That too many people have died? |
| <i>How many..., before...?</i> |
| <i>How many ϕ, before $S(A)$?</i> |

Quadro 2 - Letra de *blowin' in the wind* de Bob Dylan

O ritmo de Dylan é, nesse sentido, revolucionário na medida em que pergunta não pelo real, mas sim pela emergência dele, pela diferença que nasce rompendo a repetição. A análise, evidentemente, pode ser ainda mais detalhada do que a que aqui esboçamos.

3.1.3 O ritmo do comercial Ford Fusion daqui a 5 anos

O *Ford Fusion* é um automóvel da categoria sedã cuja produção estreou em 2009. Seu comercial foi produzido pela agência de publicidade JWT e dura cerca de 1 minuto (YOUTUBE: 2010) e foi lançado em junho de 2009.

O comercial mostra inicialmente três executivos (dois homens e uma mulher) em um restaurante. A mulher pergunta ao mais jovem dos homens: “onde você pretende estar daqui a cinco anos?”. Corta a cena para esse homem dirigindo o Ford Fusion (com várias tomadas de ângulos diferentes do carro atravessando uma estrada, ao som da música *black in black* do grupo de rock AC/DC), e então mostra-se a mulher ao lado do homem. Volta para a cena do restaurante e o homem por sua vez retorna a pergunta à mulher. Ela faz cara de pensativa e novamente a cena é cortada para o *Ford Fusion* na estrada, ao som de AC/DC, mas dessa vez a mulher aparece no banco de trás, de óculos escuros e lendo jornal. Corta então para a cena com o *slogan* do produto: “Quem dirige o novo *Ford Fusion* fez por merecer”.

Identificaremos o significante-fálico (ϕ) ao automóvel, o objeto de cobiça nesse discurso. Mas então qual é o significante-mestre? A cena em que o *slogan* é mostrado e pronunciado possui um óbvio índice metalinguístico. Lembrando que na prática de significação da metalinguagem o significante-mestre está ao lado do receptor, podemos ligá-lo ao sujeito (também no sentido de “assujeitado”) que “fez por merecer”. Quem fez por merecer?

No nível imaginário a publicidade propõe uma identificação com base na divisão sexual (*ou* mulher *ou* homem), e nos descreve suas fantasias para o futuro. As duas envolvem o carro-falo, contudo a posição da mulher muda: *ou* ao lado, *ou* atrás. Na segunda fantasia, a mulher se vê numa situação diferente, mas quem dirige ainda é o homem. “Quem dirige fez por merecer”. Notamos o tempo verbal, pois a frase-chave do comercial é “onde você pretende estar *daqui a cinco anos.*” Distinguimos três tempos, cada qual dotado de um significante.

Primeiramente, um tempo presente no comercial, ou, o almoço executivo. Em segundo lugar, um tempo futuro *do subjuntivo* no comercial, ou, a fantasia com a posse do carro. Em terceiro lugar, uma situação atemporal, um “presente gnômico”, ou, a clausura ideológica, o “amém”. Entendemos aqui a ideologia como predicação imaginária do real (ESTE AUTOR, EM OUTRO LUGAR, ANO TAL). Teríamos formalmente assim:

Tabela 2 – Uma representação rítmica de acordo com o tempo da enunciação no comercial *Ford Fusion Daqui a 5 Anos*

| Tempo | Presente | Fut. Subj. | Presente | Fut. Subj. | Atemporal |
|--------------|----------|------------|----------|------------|-----------|
| Significante | ϕ | ϕ | Φ | ϕ | S(A) |

Embora o automóvel em si não apareça no “presente”, ele está de fato presente em todo o comercial, mesmo o homem e a mulher só existem para dirigi-lo Tomando emprestada a noção que utilizamos na canção de Bob Dylan ao elaborarmos um fragmento de construção sintática, podemos recriar o comercial dessa forma:

Onde... ? Lá... Onde... ? Lá... É!

Onde φ ? Lá φ . Onde φ ? Lá φ . É S(A)!

Naturalmente, o comercial impõe uma diferença sobre o receptor, já que só se dirige a um “nós” que pode “fazer por merecer”. Propomos que a clausura ideológica seja tida como característica do gênero comercial; deixamos entreaberta a intuição para outras análises.

3.2 SOBRE A *DIFFÉRENCE*

Após termos explorado as possibilidades de um conceito nosso de ritmo, queremos ainda discutir um elemento importantíssimo para Jacques Derrida e relevante no atual contexto, a saber, a *différance*. Nem propriamente conceito nem exatamente palavra, deliberadamente grafada “errada” com um “a” mudo, impronunciável, ela remete a deferir e diferir. Um significante remete sempre a outros significantes, e a todos os outros significantes do espaço em que se encontra enclausurado. O significante defere sentido ao significado e difere de outros significantes. Aqui, Derrida faz este comentário um tanto denso sobre a *différance*.

É devido à *différance* que o movimento de significação é possível apenas se cada elemento tido como ‘presente’, cada elemento aparecendo na cena da presença, seja relacionado a algo além de si, assim mantendo dentro de si a marca do elemento passado, esse traço estando relacionado não menos ao que é chamado de futuro do que é chamado de passado, constituindo o que é chamado de presente por intermédio dessa mesma relação ao que não é: o que absolutamente não é, nem mesmo um passado ou futuro como um presente modificado (DERRIDA, 1982, p. 13).

A *différance* “ê”, assim como o suplemento, um elemento paradoxal, que difere a presença de si mesma ao passo que a torna possível, uma espécie de dimensão a-significante.

4 CONCLUSÃO

Propomos com este artigo um conceito operacional de ritmo para a análise literária e semiótica em geral. Para tanto, refletimos a partir de conceitos de Jacques Lacan, Julia Kristeva e Jacques Derrida. Do primeiro elaboramos o nó borromeano (imaginário, simbólico

e real) e parte de sua semiótica (significante-fálico e significante-mestre). Da segunda, observamos a taxonomia das práticas de significação (narrativa, metalinguagem, teoria e texto). Do terceiro retiramos os termos suplemento e clausura. Em nossa pesquisa ligamos o significante-fálico à repetição e o significante-mestre à diferença. Procedemos então a examinar nossa classificação de práticas significantes à luz dessa relação. Observamos o seguinte: na narrativa, há a repetição do significante-fálico e a diferença do significante-mestre; na metalinguagem a diferença do significante-fálico e a repetição do significante-mestre; na teoria a repetição tanto do fálico quanto do mestre; e no texto a diferença tanto do fálico quanto do mestre.

Propusemos então um conceito operacional de ritmo: *ritmo é uma sucessão de diferentes significantes-mestres e fálicos que se alternam numa clausura*. Exploramos essa definição em três exemplos “ortogonais”. Em um conto de Poe detectamos uma conclusão fálica “velada”; em uma canção de Bob Dylan ouvimos um ritmo revolucionário invocando o real; em um comercial de televisão, vimos o funcionamento de uma clausura ideológica. Por fim abordamos como ponto de partida futuro o elemento da *différance*, que entendemos como algo que defere sentido ao significado e difere os significantes em relação uns aos outros.

Para concluir, diremos que o ritmo está entre o pensamento e a linguagem. Estes dois se formam no contato um com o outro, um contato articulado pelo ritmo. Consideramos que nossa proposta de uma análise rítmica neste artigo é importante, pois envolve uma linguagem do pensamento e um pensamento da linguagem para a crítica, a tradução e/ou a criação, na medida em que permite abordar seus objetos complexos através de operações rítmicas simples e recursivas.

NOTA DE FIM

¹ Em Freud ainda não é claro se o falo é o órgão sexual masculino ou não. Para Lacan não há dúvida: o falo é um significante.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

ATKINS, G. D. *Reading deconstruction, deconstructive reading*. Lexington: University of Kentucky Press, 1985.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. *Margins of philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

_____. What is a 'relevant' translation? In: VENUTI, Lawrence (Org.) – *The translation studies reader*. Londres: Routledge, 2004.

HOURIHAN, Margery. *Deconstructing the hero*. Londres: Routledge, 1997.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

LACAN, Jacques. *Écrits: a selection*. Londres: Routledge, 2001.

POE, Edgar A. *Sixty-seven tales*. Nova York: Gramercy Books, 1990.

ROYLE, Nicholas. *Jacques Derrida*. Londres: Routledge, 2003.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

WIKIPEDIA – The Free Encyclopedia. *Blowin' in the Wind*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Blowin'_in_the_Wind. Acesso em: 30/03/2010.

YOUTUBE – Broadcast Yourself. *Novo Ford Fusion Daqui a 5 Anos*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YzZZHsoTDck>. Acesso em: 30/03/2010.