



Complexidade da repetição

Carolina Lindenberg Lemos*

Resumo: A vastidão da presença da repetição nos textos convida a múltiplas abordagens. Neste artigo, propomos investigar a relação da repetição com a construção da tensão, da espera e, enfim, do ritmo textual. Para tanto, inquirimos sobre seu papel de manifestante de uma estrutura manifestada, que se organiza em torno das noções de aspecto e andamento, configuração que traçamos por meio da investigação de casos extremos: textos impossíveis. Em seguida, na comparação com os mecanismos da isotopia e da explicação, argumentamos por uma diferença de configurações de estilos tensivos, em que a repetição, inicialmente átona e sem direção, passa, num segundo momento, a engendrar pela falta um estilo ascendente de tensão. Por fim, a estrutura discutida é abordada do ponto de vista da globalidade do texto e a repetição é tratada como um fator na construção do regime de evolução do texto, que progride em pequenos círculos localizados, em grandes arcos ou por círculos entrelaçados numa progressão em espiral. O laço entre a falta e a surpresa que a repetição põe em jogo nos textos parece trazer uma solução tensiva à oposição entre a semiótica clássica e a visada inaugurada por Claude Zilberberg.

Palavras-chave: ritmo; aspecto; andamento; repetição; progressão textual.

La sémiotique s'intéresse aux "rimes" - non prévisibles - entre les "choses".
(Claude Zilberberg)

1 Introdução

Encontramos repetições nos textos pelos mais variados motivos e produzindo os mais diversos efeitos, desde as condições mínimas de coesão garantidas pela recorrência de semas ou pela concordância de gênero e número até operações de gestão do fluxo textual, das tensões e esperas na cadeia de leitura. São fenômenos desse último tipo que nos interessam particularmente: como as repetições são distribuídas pelo texto de forma a agir sobre nossas expectativas, preparar desenlaces, gerar tensões? Para começar a responder a essa pergunta, foi antes preciso diferenciar as repetições que produziam efetivamente uma variação de tensão nos

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.154652

* Docente do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Endereço para correspondência: { carolina.lemos@gmail.com }.

textos daquelas que passavam relativamente despercebidas, que desempenhavam talvez um papel gramatical (e, portanto, cuja ausência, mais do que a presença, seria sentida como remarcável). Assim, em outros momentos (Lindenberg Lemos, 2017a; 2017b; 2015), pudemos delimitar o fenômeno da repetição nos textos a ocorrências que cumprissem três critérios: o reconhecimento de uma identificação – condição de toda repetição; seu caráter saliente, de figura e não de fundo; e sua organização linear – esta última, condição necessária à construção sintagmática da espera. Uma vez delimitado o objeto de investigação e as condições textuais para que as identidades que reconhecemos no texto sejam percebidas como repetições pertinentes, invertemos agora a perspectiva e passamos a falar de seus efeitos.

Discutir efeitos é um terreno movediço e enganoso, uma vez que a interpretação é, em última instância, contingente a uma realização – se não a cada atualização ou leitura do texto. A fim de escapar dessa armadilha, buscaremos, antes de mais nada, entender a repetição como uma das estratégias possíveis para chegar a um certo efeito. Por outro lado, demonstraremos também que o efeito de que nos ocupamos é uma das funções possíveis da repetição. Inversamente, para que o estudo não se torne por demais restrito, é preciso observar ainda que não só estamos estudando um fenômeno muitíssimo vasto (a repetição), como também um efeito grandemente estruturador do conteúdo (o ritmo). A amplitude desses dois aspectos da pesquisa justifica todas as nossas tentativas de restrição, sem as quais seria impossível apreendê-los.

2 Manifestante e manifestado

Quando começamos a abordar a repetição, os exemplos talvez mais imediatamente acessíveis são os que se referem à expressão: por exemplo, as rimas em poesia. Poderíamos então supor uma diferença de níveis na percepção da repetição onde uma expressão constante encontra conteúdos diferentes. No entanto, inventários de figuras e tropos como o de Frédéric (1985) trazem exemplos de repetições de palavras, nas quais expressão e conteúdo são retomados, além de constâncias puramente de conteúdo, como é o caso da sinonímia e da repetição temática. Ainda assim, subsiste uma ideia de que a repetição manifesta algo que lhe é logicamente anterior, que ela está a serviço de um mecanismo organizador mais geral. Se não fosse assim, para que repetir?

Se voltarmos à necessidade da linearidade para o estabelecimento de uma repetição, podemos supor que a repetição não é uma relação de expressão e conteúdo, mas que tem um funcionamento semelhante, ou seja, a repetição manifesta algo mais abstrato, assim como o conteúdo é manifestado pela expressão. Assim, a oposição relevante é *manifestante e manifestado*: a repetição – manifestante – é uma realização possível do princípio de organização sintagmática – manifestado. Essa oposição mais geral abarca tanto a expressão quanto o conteúdo repetitivos e pressupõe a configuração de uma semiose:

a manifestação, concebida como presentificação da forma na substância, pressupõe, como condição, a semiose (ou o ato semiótico) que conjunge a forma da expressão e

a do conteúdo antes mesmo, por assim dizer, de sua realização material. (Greimas; Courtés, 2011, p. 299-300)

Dessa forma, a repetição é o resultado perceptivo de uma relação particular de níveis. Trata-se da relação de uma substância manifestante e uma forma manifestada (Hjelmslev, 2010, Def. 31 e 32), na qual a substância é percebida como repetitiva¹. O termo repetição descreve, assim, tanto o efeito dessa relação quanto a sua manifestação, ou seja, a repetição é tanto o fenômeno quanto os objetos que dele resultam. É nesses termos que Molinié (1994, p. 105 e ss.) pode falar de “efeito de repetição”, como efeito de figura retórica. É também nesse sentido que poderemos dizer que a repetição manifesta outros efeitos de sentido que vão se revelar em mudanças de ritmo e andamento.

3 Extremos especulativos

A fim de esclarecer a ligação entre a repetição, a ritmização e o andamento do conteúdo, especularemos acerca de situações-limite impraticáveis, mas que revelam, por seu caráter extremo, o liame essencial entre essas três instâncias. Para isso começamos pela afirmação aparentemente simples de que as diferenças são tão essenciais à percepção de identidades quanto estas para a apreensão daquelas. Parece bastante evidente a ideia de que precisamos de uma certa constância para perceber a diferença. Num texto qualquer, se tudo com o que deparamos são diferenças, elementos novos, somos ofuscados pela velocidade; sequer as percebemos como elementos diferentes. Diferentes do quê? A diferença passa a ser a regra e somos então lançados para fora do texto (ou dessa sequência desordenada a que talvez nem mesmo possamos chamar texto) e tomamos o todo como uno. Em outras palavras, tomamos a sequência de elementos variados como um bloco único de coisas semelhantes; semelhantes num nível superior. No final, apagamos as diferenças em favor da unidade.

Propomos um exercício que possa ilustrar essa ideia. Criemos uma sequência de imagens aleatórias apresentadas na televisão. Tentemos reuni-las da maneira mais variada possível a fim de evitar qualquer categorização que as agrupasse, que trouxesse identidades e estrutura. Teríamos assim fotos realistas e desenhos abstratos, close-ups e planos de conjunto, múltiplos ângulos, imagens coloridas, em preto e branco e tudo o mais que se possa imaginar combinado de forma totalmente aleatória. Digamos então que tenhamos chegado a uma miríade de imagens tamanha que nenhum espectador pudesse encontrar aí alguma coerência e que nossa sequência fosse longa o suficiente para que as fronteiras de início e de fim também se dissipassem e deixassem de operar como elementos reguladores (possíveis igualdades). Seriam figuras sem fundo, o que é uma contradição de

¹Para um outro uso – não incompatível com esse – da noção “manifestante/manifestado”, ver Zilberberg (2012, p. 31): “Recorrendo à noção hjelmsleviana de ‘manifestação’, a qual garante a transição entre o ‘esquema’ e o ‘uso’, diremos que a intensidade está em posição de **manifestada**, a extensidade em posição de **manifestante**.” (Tradução nossa para: “En recourant à la notion hjelmslevienne de ‘manifestation’, laquelle [. . .] assure la transition entre le ‘schéma’ et l’usage’, nous dirons que l’intensité est en position de **manifestée**, l’extensité en position de **manifestante**.”). Esse paralelo sugere que a repetição pertence à dimensão da extensidade.

termos, visto que figura e fundo são noções que se definem mutuamente: uma não existe sem a outra. Nos quadros da semiótica, diríamos que essas imagens são por demais aceleradas e não entram no campo de presença do enunciatário.

Nosso espectador não suportaria o andamento frenético e nenhuma informação se fixaria, pois há uma necessidade de repetição para a incorporação de novos materiais, ou seja, esperamos de nosso texto uma mínima coerência. Nesse contexto, o enunciatário terminaria por não mais ver imagens, mas sim tela. Seria tentado a passar a um plano mais amplo, onde encontraria limites, ordem, elementos de oposição e comparação que dariam sentido a essa sequência e a definiriam como imagens de televisão. Dentro dessa categoria, poderíamos, enfim, compreender o sentido do *non-sense* que havíamos criado.

Menos intuitiva é talvez a impossibilidade de identidades sem diferença. Parece relativamente claro que, diante de dois elementos, sabemos facilmente dizer: são iguais. No entanto, para ao menos percebê-los como dois elementos, é preciso que sejam distintos, separados por um espaço em branco ou pelo silêncio. Assim, para que sejam iguais, devem antes ser distintos. Se não houver minimamente alguma alternância, borram-se os limites e novamente, como no caso do excesso de variação, nos deparamos com um bloco unitário, com a matéria sem forma. Assim, aproximamo-nos da exigência saussuriana da oposição para a forma e da forma para o sentido.

Esses casos extremos aventados revelam antes de mais nada duas expectativas mínimas da interpretação. O primeiro exemplo introduz a necessidade da *coerência* e o segundo traz uma exigência que, neste caso extremo, se apresenta como a alternância mínima para a compreensão. Entretanto, uma vez vencida essa barreira mínima da compreensão, a alternância se manifestará numa exigência de *novidade*, ou seja, que algo diferente ou novo seja apresentado. Não estamos aqui confundindo a possibilidade de interpretação com o desejo romântico do *original*. O novo de que tratamos é interno ao texto, isto é, o texto deve ter direção.

Para além dessas características da interpretação, somos confrontados com questões de andamento e ritmo. No primeiro caso, temos um andamento de tal forma frenético do conteúdo que se perde qualquer possibilidade de encontrar-lhe um ritmo. Para que haja ritmo, é preciso que se estabeleçam alternâncias. A mesma falta de ritmo se observa no segundo exemplo, mas por razões inversas. Ao diluirmos as fronteiras, tudo se passa como se estivéssemos o tempo inteiro frente ao mesmo objeto, como uma exposição longuíssima a um único elemento. A estaticidade total também não apresenta alternâncias e, portanto, não cria ritmo. Ambos os extremos estão contemplados na definição de ritmo do *Dicionário Grove de Música*: “a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis” (Sadie, 1994, p. 788). As “seções perceptíveis” são o que chamamos “alternâncias regulares” ausentes do primeiro cenário; a exigência de que essas alternâncias se desenrolem no tempo se opõe à estaticidade resultante do segundo cenário.

Assim, a estrutura é a primeira condição para o reconhecimento do ritmo. É preciso que haja identidades, diferenças e alternâncias no texto. Muito próximo da definição de repetição discutida por Lindenbergh Lemos (2017a), vemos então como interagem esses dois mecanismos. Em certa medida, podemos dizer que a repetição é uma forma de manifestação do ritmo, ou ainda, que o ritmo requer

alguma repetição para se construir.

O ritmo, por sua vez, está na dependência do andamento, uma vez que este age sobre a percepção daquele: os limites máximo e mínimo do andamento apagam qualquer possibilidade de apreensão de um ritmo. Até aqui tratamos de novo *vs.* conhecido como a alternância geradora do ritmo do conteúdo, mas também o par forte *vs.* fraco pode estar na raiz do ritmo – via de regra, o novo é tônico e o conhecido é átono – e poderíamos dizer que é, na verdade, a subdimensão tensiva da tonicidade, agindo sobre a temporalidade, que estabelece o ritmo (Zilberberg, 2010, p. 4). De fato, são esses os elementos que destilamos da definição musical apresentada acima: um lapso de tempo (temporalidade) recortado em seções perceptíveis (alternantes entre tônicas e átonas). No entanto, não podemos deixar em segundo plano o papel do andamento. Vimos a sua influência nos casos-limite, mas também em textos plausíveis há uma ação clara do andamento sobre a qualidade do ritmo. O andamento acelerado aproxima e multiplica os tempos fortes, criando um estilo rítmico entrecortado (“coupé”); por outro lado, o andamento lento escande as pausas e silêncios, revelando o liame que vai de um tempo forte ao outro, perfazendo assim um estilo rítmico corrido (“coulé”) (Zilberberg, 1996, p. 29).

Por fim, o ritmo está na dependência também do aspecto. Não poderia ser diferente, uma vez que o aspecto opera as demarcações e as segmentações do texto e, com isso, dirige o progresso discursivo (Zilberberg, 1996, p. 26-28). A *demarcação* é a função aspectual que estabelece as extremidades e os limites do discurso e se manifesta em incoatividade e terminatividade: o começo e o fim. Em nosso primeiro cenário hipotético, vimos que a diferença absoluta e a velocidade paroxística lançam o sujeito para fora do texto. Este buscará o sentido não na cadeia interna – tornada inapreensível – mas nas bordas externas que fazem do caos um conjunto: imagens televisivas, neste caso. A outra função aspectual em jogo, a *segmentação*, estabelece limiares e intervalos. Especialmente evidente no segundo exemplo, a segmentação é essencial para que enxerguemos partes num todo, ou seja, para que nosso objeto não seja um contínuo indiferenciado. É porque há limiares e intervalos que podemos separar tempos fortes e fracos e, com isso, esboçar o princípio de uma ritmização.

Vemos assim que a repetição pressupõe diversos aspectos estruturais e tensivos que se organizam numa rede finamente entremeada. Assim, das oposições mais básicas – identidade, diferença, alternância – passamos pelas subdimensões tensivas – andamento, tonicidade, temporalidade – e as segmentações e demarcações aspectuais para determinar o ritmo em sua relação com a repetição. Ao trazer o aspecto à baila, inserem-se na ordem do dia as relações de parte e todo, local e global e, com elas, certos regimes de progressão textual. Entretanto, resta-nos ainda alguns passos a explorar que desembocarão exatamente nessa questão.

4 Repetição e isotopia

Usamos exemplos irrealistas para colocar em evidência a inescapabilidade do liame entre repetição e ritmo. Este é assim frequentemente manifestado por aquela. Uma vez que admitimos essa relação, podemos passar a examinar de que forma se

dá a progressão textual por meio da repetição. Começamos então pela comparação entre ocorrências repetitivas relevantes e um outro mecanismo semiótico que guarda diversos pontos em comum com a repetição: a isotopia².

Segundo o *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 2011, p. 275-276), isotopia designa:

inicialmente a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia.

Dessa forma, o conceito de isotopia põe em jogo a semelhança entre semas e figuras, mas ao mesmo tempo cria a necessidade de que se estabeleçam diferenças entre eles. Tomemos o poema de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 130) “Cemitério Pernambucano (São Lourenço da Mata)” como exemplo³:

É cemitério *marinho*
mas *marinho* de outro *mar*.
Foi aberto para os mortos
que *afoga* o canavial.

As covas no chão parecem
as *ondas* de qualquer *mar*,
mesmo as de cana, lá fora,
lambendo os muros de cal.

Pois que os **carneiros de terra**
parecem *ondas* de *mar*,
não levam nomes: uma *onda*
onde se viu batizar?

Também *marinho*: porque
as caídas cruzes que há
são menos cruzes que *mastros*
quando a meio *naufragar*.

Ao longo do poema, marcamos (em itálico) alguns itens lexicais que desencadeiam uma isotopia marítima. Se “marinho” e “mar” já apontam um universo semântico, a ocorrência de “afoga”, “onda(s)”, “mastro” e “naufragar” começam a apontar uma direção para essa isotopia: não estamos falando apenas do mar, mas em especial da morte no mar.

Esse breve exemplo nos mostra que as expressões têm algo em comum: elas oferecem uma reiteração de traços que vão reforçar uma ideia, como se remetessem todos ao mesmo lugar figurativo. Nesse processo, alguns traços que estão em potência em cada palavra são também suprimidos. É o caso, por exemplo, de tantos semas ligados à beleza do mar, às figuras místicas que habitam nosso

²Retomamos aqui, com algumas alterações, a discussão empreendida em Lindenberg Lemos (2012), que será instrumental para a continuação do debate proposto neste artigo.

³Não vamos propor aqui uma análise extensa desse poema. Trataremos apenas de uma das linhas isotópicas que colaboram na sua composição.

imaginário (sereias e monstros), às benesses do mar que provê alimento. Todos esses traços que poderiam desencadear uma série de lugares comuns da literatura estão aí “desativados”, suspensos.

Por outro lado, é importante na isotopia que cada elemento seja também diferente um do outro⁴. A diferença entre as expressões marcadas em nosso exemplo faz com que o cenário adquira nuances e as imagens se enriqueçam. O texto ganha uma direção. Em especial, a entrada do vocábulo “afogar” é a consolidação da isotopia da morte no mar. Iniciada por “mortos”, figura não necessariamente marítima, ela se consolida com o “afogar” que enlaça a isotopia da morte (“cemitério”) e do mar (“marítimo”). Mais à frente, essa isotopia se desenvolve na direção de uma morte anônima, não apenas pela ausência do batismo (pessoas e navios são batizados, afinal), mas principalmente pela figura dos mastros naufragados, dos navios que se perdem sem deixar rastros. Passamos, assim, rapidamente da isotopia geral do mar para a da morte no mar, e enfim desembocamos no anonimato da morte no mar, criando a direção de que falávamos.

Entre semelhanças e diferenças, a isotopia tem um efeito extenso na composição de um sentido global, ou seja, ela é coextensiva ao texto (ou ao trecho em que a isotopia é pertinente, em textos mais longos). Podemos dizer do poema como um todo que ele gira em torno de uma isotopia marítima – entre outras (ver nota 3). Por meio desse mesmo mecanismo, há um efeito de caráter intenso na interpretação que se constrói para cada termo. Os termos vizinhos restringem o leque de traços, estocados pelo uso, à contingência desse texto, ou seja, o sentido de cada elemento parte de uma grande rede de potencialidades para ser determinado pelo contexto imediato. Assim, podemos generalizar a formulação de Claude Zilberberg (1996, p. 24-26) acerca do poema “L’Eau douce” de Guillevic e dizer que o valor semiótico de um elemento é tributário de seu contexto imediato, mas também da espera que o projeta na direção dos elementos que o sucedem.

Como na isotopia, a repetição nos apresenta um encadeamento sintagmático e a posição do termo na cadeia é relevante. O primeiro termo é a apresentação do novo. O segundo é já informação dada. O segundo elemento é também o que introduz uma relação particular entre os termos. Em outras palavras, ainda que diferentes em função da sua posição, eles devem ser lidos como o retorno do mesmo. Assim, ele é também o anúncio de uma regra, de uma expectativa de repetição. Em termos semelhantes, na isotopia, o primeiro termo abre toda uma gama de possíveis caminhos. A entrada do segundo revela a relação e restringe as possibilidades.

Assim, o mecanismo sintático da isotopia e o da repetição parecem correr em paralelo. Como vimos no poema de Cabral, a isotopia é responsável pela expansão de um sentido pelo texto e, dessa forma, dá-lhe coesão. A repetição também pode ter esse papel, uma vez que, por meio da iteração, ela dissemina o sentido do elemento repetido pelo texto. Podemos dizer isso, por exemplo, do retorno ao refrão em uma canção. Ele parece muitas vezes “amarrar as pontas”, ou seja, atribuir coesão. Tomemos como exemplo um caso de repetição que não apresenta

⁴É notável nesta poesia, como na obra cabralina de maneira geral, a repetição de vocábulos. Isso não impede que se instaure uma isotopia propriamente, pois há, como vimos argumentando, uma progressão isotópica, uma direção na construção dos semas.

exatamente a forma de um refrão, mas que traz a cada momento à memória um certo conteúdo. Trata-se do poema “One Art” de Elizabeth Bishop (1984, p. 178):

The art of losing isn't hard to master;

so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster,

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.

The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.

The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

– Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident

the art of losing's not too hard to master

though it may look like (*Write it!*) like disaster.

Uma mesma frase é repetida em quatro das seis estrofes que compõem o poema: “a arte de perder não é difícil de dominar⁵.” Aquilo que devemos entender por “perda” vai mudando e se complexificando a cada estrofe com as diferentes figuras do que é deixado para trás: chaves, lugares, nomes, casas, rios, reinos e “você”. Ainda assim, a frase repetida literalmente⁶ nos transporta de volta para o início e reúne num mesmo conjunto todas as figuras disparatadas. Uma das funções da repetição aqui é, portanto, dar coesão ao texto, organizando esse contexto como uma moldura que encerra o poema por todos os lados.

Uma outra forma de disseminar conteúdos num texto se dá por meio de explicações ou definições. Assim, se voltarmos ao texto de Cabral e recorrermos ao dicionário para consultar um vocábulo qualquer, teremos por exemplo⁷:

carneiro: 4 FIG Pequenas vagas que, ao bater umas nas outras, formam
uma espumarada branca.

6 REG (BA) Terreno que fica descoberto quando, após o período de cheias,
o rio volta ao seu leito normal.

⁵A tradução livre e os grifos em negrito são nossos.

⁶A última repetição não reproduz exatamente as anteriores. Há uma atenuação entre “não é difícil” (“isn't hard”) e “não é muito difícil” (“is not too hard”). Como essa mudança não interfere em nosso argumento e uma definição de seu papel no poema exigiria uma análise mais aprofundada, não vamos estender a discussão.

⁷Definição do Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>).

Vemos aí a apresentação de um sentido condensado em uma palavra e, em seguida, espreado em um ou dois longos sintagmas. A propriedade da textualização que permite a reescritura de palavras em suas definições é a elasticidade, que faz com que denominações e definições sejam entendidas como condensações e expansões textuais, cujos sentidos são percebidos como equivalentes (Fiorin, 2014, p. 31). Ao tratar das definições de dicionário, Hjelmslev (2003, p. 74) aponta que os termos definidos podem ser considerados reduções dos sintagmas que os definem e propõe a seguinte formulação: “por definição entendemos uma divisão do conteúdo de um signo, seja da expressão de um signo.”

A definição em termos de divisão indica uma espacialidade dispersa (Zilberberg, 2012, p. 22), uma temporalidade alongada, na qual se deixam ver as etapas, e um andamento desacelerado. Assim, isotopia, repetição, definição apresentam, nesses termos, um estilo tensivo descendente (Zilberberg, 2011, p. 49-61). A força da surpresa, da introdução de um elemento novo no campo de presença vai diminuindo em virtude da reiteração, da repetição, da escansão desse mesmo elemento. O impacto da novidade vem a ser paulatinamente substituído pelo conforto do conhecido.

Entretanto, a repetição não é de todo semelhante aos outros mecanismos. Uma definição de dicionário que repetisse o termo a ser definido seria um dicionário ineficaz:

carneiro: carneiro

Mesmo a retomada do vocábulo em meio à explicação a tornaria confusa:

carneiro: 4 FIG Pequenos *carneiros* que, ao bater uns nos outros, formam uma espumarada branca.
6 REG (BA) *Carneiro* que fica descoberto quando, após o período de cheias, o rio volta ao seu leito normal.

Nesse sentido, a repetição se distancia dos outros dois mecanismos em função do seu regime de progressão textual (Zilberberg, 1996, p. 27). Se a isotopia apresenta uma série de semelhanças que reúnem os termos numa linha interpretativa, ela também põe em jogo as diferenças necessárias para a criação de direção no texto. Assim, o modo de progressão da isotopia é linear, ou seja, transitivo, aberto para o que vem em seguida. Num movimento relativamente semelhante, a explicação é um desdobramento de traços de início condensados, mas ela é por isso mesmo uma forma de restrição do leque de interpretações e deslizamentos de sentido que estão em potência no termo isolado. A direcionalidade e a abertura estão também presentes nesse mecanismo. A repetição, por sua vez, não produz essa direcionalidade progressiva. Para tanto, é preciso a intervenção de nuances de diferença entre as ocorrências. A repetição é a permanência insistente num mesmo elemento; seu regime é a circularidade fechada e intransitiva que se encerra em si mesma, voltando sempre ao início. Se levada adiante, ela passará do conforto do conhecido à saturação.

5 Estilo tensivo

Um novo estilo tensivo se anuncia na repetição: o estilo ascendente. O estilo descendente discutido até aqui é o resultado da apreensão de uma regra. O novo nos é apresentado, mas logo nos damos conta de que ele se repete e que continuará a se repetir de forma regular. Cada ocorrência é a confirmação do esperado. Não há surpresa. As retomadas são cada vez mais átonas, justamente por não trazerem nada de novo ao espírito. Entretanto, a permanência nesse estado é impraticável. A ausência total de mudança leva a uma estagnação: o texto volta sempre ao seu início e não há evolução. Há portanto uma retenção da progressão temporal, associada ao fechamento e à concentração.

Em função da natureza complexa e opositiva da linguagem, a permanência excessiva num dos polos de uma oposição gera uma expectativa de mudança (Tatit, 2014, p. 362-363). Em outras palavras, na teoria saussuriana, a estrutura constitutiva da linguagem se faz por oposições. Ao tratar dos princípios que regem a fonologia, Saussure (1997, p. 62-63) traz à baila essa relação:

A ciência dos sons não adquire valor enquanto dois ou mais elementos não se achem implicados numa relação de dependência interna; pois existe um limite para as variações de um conforme as variações do outro; somente o fato de que haja dois elementos engendra uma relação e uma regra, o que é muito diferente da simples verificação.

Ainda que o trecho aborde um aspecto específico da língua – a fonologia –, a relação diz respeito à concepção de estrutura em geral (Hjelmslev, 1991, p. 115-116). Cada elemento da língua não encontrará seu sentido ou sua função em fatores externos, mas se construirá por oposição a um outro elemento interno que lhe é comparável. Assim, se a oposição está na fundação do sistema e apenas podemos compreender um elemento por sua relação de dependência com outro, a afirmação de um convoca também a presença do outro. Mais ainda, os “Princípios de Fonologia” (Saussure, 1997, p. 49-78) propõem que um esforço continuado numa certa direção atingirá um limite: o limite da abertura vocálica é o núcleo silábico; o limite do fechamento vocálico é a fronteira silábica. Em ambos os casos, a continuidade toma a direção oposta: no auge da abertura começa o fechamento vocálico; no ponto máximo do fechamento, inicia-se a abertura. Assim sendo, mais do que uma oposição paradigmática, já temos, nos “Princípios de Fonologia”, um exemplo das condições de concatenação sintagmática baseada no mesmo princípio opositivo.

Esse fenômeno é, portanto, estrutural e relacional; não depende da substância manipulada. Como aponta Zilberberg (2006, p. 21-23), é também nos “Princípios de Fonologia” que está colocada a tese da independência da forma em relação à substância. Assim, essa saturação de um mecanismo (sons cada vez mais abertos ou sons cada vez mais fechados) leva ao limite e à inversão da direção. Se voltarmos a nosso objeto de eleição, vemos que, ao atingir um limite mínimo de tensão, a repetição sugere o seu oposto, ou seja, uma quebra do esquema repetitivo.

A repetição cria um efeito de parada na progressão textual. A permanência nesse estado seria a continuação da parada (Tatit, 2002, p. 200-201; 2014, p. 379):

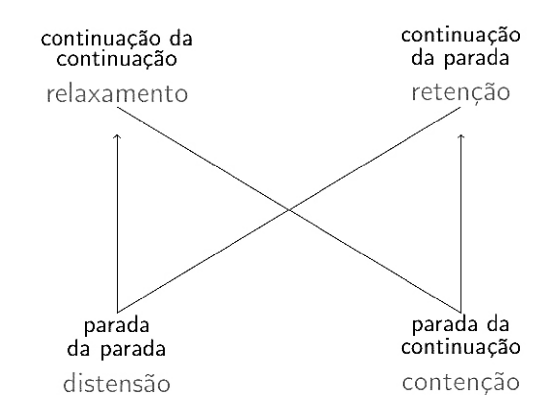


Figura 1: Esquema de paradas e continuações.

Do ponto de vista do desenvolvimento de um texto, a demora excessiva em qualquer uma dessas fases é inviável. Isso é bastante claro para os subcontrários desse quadrado, uma vez que são momentos de passagem. O eixo dos contrários, diferentemente, apresenta fases mais alongadas e podemos encontrar facilmente exemplos de permanência. Entretanto, justamente pelo caráter opositivo da linguagem, o alongamento em qualquer dessas fases acaba por gerar tensão. Ainda que se possa dizer que essa tensão está ligada às flutuações presentes no imaginário humano e que tais flutuações se manifestam nas oposições do sistema linguístico, uma vez fundado o sistema, gera-se a necessidade interna de mudança. O texto que se mantém sempre na mesma fase produz um estranhamento, um mal-estar. Assim, a repetição será administrada de forma a preparar a mudança e criará uma tensão expectante de mudança⁸.

6 A espera

Podemos nos perguntar ainda sobre o que determina o limite da repetição tolerável. Para responder em que ponto a tensão máxima requer uma mudança, devemos recorrer às propriedades da leitura e à noção de espera. Para Octavio Paz (2012, p. 64):

O ritmo provoca uma espera, suscita um desejo. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier “alguma coisa”. Ele nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo.

⁸A permanência excessiva numa repetição pode resultar também num estado de tédio e levar à “perda” do enunciatário: não há interesse, sua atenção flutua e ele se “descola” do texto. Isso se dá, em alguns casos, a partir de uma experimentação estética, mas também se o enunciatário não está bem inserido na cultura manifestada pelo texto. Em manifestações de cultura tradicional com tendência à repetição, um estrangeiro muitas vezes julgará o texto monótono. Para experimentações estéticas, ver os filmes de Abbas Kiarostami. Para manifestações culturais, ver a música e a dança Sufi, por exemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=9VLEw6Ucrvw>.

Parece um pouco contraditório que o ritmo seja circular e, ao mesmo tempo, desencadeie uma espera inquieta, que “só se acalma quando sobrevém algo”. A explicação disso está nas propriedades da leitura e nas consequências da linearidade⁹. Ao iniciarmos um texto, seus elementos têm valor catafórico ou valor de chamada, convocação. Criamos hipóteses e esperas em relação ao que vai surgir. Por outro lado, nossas hipóteses podem ser confirmadas ou não e soluções inusitadas podem vir à tona. Os elementos mais tardios do texto têm valor anafórico, de retomada (Zilberberg, 1996, p. 26). No correr do texto, podemos imaginar sempre essas duas forças em jogo na interpretação de cada trecho ou até mesmo de cada signo. No trecho de Octavio Paz acima, vemos essas duas forças descritas: de um lado, o ritmo aponta numa direção que não sabemos qual é, mas ao mesmo tempo, se é interrompido, “sentimos um choque”. Sendo assim, o valor da repetição na construção do impacto só será resolvido *a posteriori*. O dito ponto máximo de tensão só é depreendido, em última análise, uma vez a mudança ocorrida.

Também do ponto de vista de uma teoria analítica, a definição última do limite só pode ser regressiva. Da mesma forma como a leitura do texto é ao mesmo tempo progressiva e retrospectiva (Zilberberg, 2010, p. 6), a função de suas partes depende do que lhe sucede tanto quanto do que lhe antecede. A própria segmentação é um procedimento tensivo: de um lado, propõe um primeiro programa que alinha sequências ordenadas a partir de uma origem; de outro, introduz um contraprograma de retomada, em que os lugares atribuídos inicialmente para os elementos se tornam complexos e incertos (Zilberberg, 1996, p. 24). No caso dos termos repetitivos, a regra implicativa pede pela continuação da repetição. A entrada do novo transforma o sentido da repetição, que passa a ser a preparação para a mudança, o caminho sem surpresas para uma virada de impacto, a calma que antecede a tempestade.

Essas observações parecem contradizer os valores átonos da espera:

os fatos que se produzem conforme o esperado são numerosos e relativamente insignificantes porque sua realização foi precedida por sua atualização, dado que, de certo modo, eles já estão aí, enquanto aqueles que se produzem contra toda espera são raros e carregados de sentido, levando a pensar que o número e a gravidade apresentam uma variação em razão inversa. (Zilberberg, 2010, p. 10)

A atualização do ritmo repetitivo é a sua continuação, mas essa espera é tensa e pede mudança. A espera de uma mudança não parece diminuir o choque da mudança em si. Entramos portanto na mesma lógica das sucessões de aberturas e fechamentos proposta nos “Princípios de Fonologia”: não apenas encadeamos estilos tensivos numa sintagmática do conteúdo, mas principalmente observamos como um estilo convida e mesmo exige o surgimento do outro.

É importante observar que tudo sugere que a entrada súbita de uma grandeza no campo de presença tende a ser mais impactante no grande esquema de variações de tensão. Entretanto, como vimos discutindo, textos são cadeias e o que vem antes sempre influencia o que vem depois e vice-versa. Não negamos aqui os achados

⁹Para mais detalhes do funcionamento da linearidade e sua relação com a repetição, ver Lindenberg Lemos (2017b).

de Claude Zilberberg, antes nos inserimos em seu universo para o tratamento desse tema. Também não estamos, por outro lado, medindo ou julgando quais configurações produzem maior ou menor impacto. Nossas investigações buscam tão somente avaliar a forma de construção do impacto numa das configurações textuais possíveis: na repetição.

7 Local e global

Se, com a repetição não resolvida, estamos no máximo da espera e esta só se resolve *a posteriori*, vemos que há uma relação do ritmo com a globalidade. O ritmo não é mera intermitência, pois esta opera num âmbito local. Para que a repetição seja apreendida como um ritmo, é preciso compreender o conjunto das repetições tomado globalmente, ou seja, é necessário recortar o todo no qual opera a repetição:

A estruturação [do ritmo] não deve ser situada apenas no nível do *esquema* (abstrato), quer dizer, em relação a uma *interioridade* (por exemplo, para o iambo, o contraste breve-longo), sendo que uma estrutura rítmica, para que seja identificada, deve ser reconhecida entre as partes constitutivas, sucessivas, de um *todo* constituinte. Em outras palavras, um ritmo não é uma concatenação de esquemas contrastivos. O essencial é portanto que o esquematismo não relegue a segundo plano uma concepção gestaltista da estruturação do *mesmo* e do *diferente* na sucessividade.¹⁰ (Gérard, 2006, p. 3)

É preciso a noção de acento, que é a perspectiva horizontal, mas também a perspectiva hierárquica vertical entre a parte e o todo¹¹.

Nesse sentido, voltamos à noção de aspecto de que tratávamos acima. O componente global é estabelecido pelo recorte de extremidades e cria uma totalidade. O componente local cria intervalos e segmenta o texto em partes. Ao integrar o ritmo, a repetição requer uma noção global e outra local, de todo e de parte, para se fazer sentir. Precisamos tanto da identificação, quanto da linearidade e da saliência.

Em outra escala, a repetição também age de forma intensa e/ou extensa no texto. Entendemos *extenso* como uma força centrífuga que espalha o sentido e é, portanto, coextensivo ao texto. *Intenso*, inversamente, é a força centrípeta e

¹⁰Tradução nossa para: “La structuration ne doit pas être située au seul niveau du *schéma* (abstrait) c’est-à-dire par rapport à une *intérieurité* (ex. pour l’iambe, le contraste bref-long), alors qu’une structure rythmique, pour être identifiée, doit être reconnue entre les parties constitutives, successives, d’un *tout* constituant. Autrement dit, un rythme n’est pas une concaténation de schémas contrastifs. L’essentiel est donc que le schématisme ne seconcarise pas une conception gestaltiste de la structuration du *même* et du *différent* dans la successivité.”

¹¹Essa exigência de um componente relacional horizontal associado a um componente de análise vertical se assemelha grandemente às condições para a configuração de uma semiótica. Por outro lado, a determinação de um texto também exige uma análise “vertical” – a paradigmática – e uma análise “horizontal” – a sintagmática. A recorrência dessas duas qualidades da análise para a configuração de mecanismos e objetos distintos parece apontar para uma generalização e poderíamos nos perguntar se essa é uma exigência estrutural de todo estudo semiótico de verve hjelmsleviana. Para um maior desenvolvimento dessas noções ver Lindenberg Lemos (2017a) e Badir (2014).

concentradora do partitivo, de valores expressos por uma ou mais partes (Hjelmslev, 2010, Def. 249 e 250; Zilberberg, 1996, p. 27). Assim, os recortes que estabelecem partes e todos são não somente necessários para a percepção da repetição e do ritmo em si, como também para reconhecer seu papel global no texto. De um lado, podemos ter repetições que agem localmente para gerir o andamento de um trecho do texto. Um exemplo que pode esclarecer esse modelo é a última estrofe de “The Hollow Men” de T.S. Eliot:

*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.*

Apesar de a repetição estar colocada no final do poema e, com isso, ter um impacto no texto como um todo, a construção repetitiva está afetando o andamento localmente na construção da virada final. O que se passa é que a repetição do verso “This is the way the world ends”, ou, numa tradução livre, “É assim que acaba o mundo”, cria a expectativa local de uma virada, que de fato acontece com o verso final: “Not with a bang, but a whimper” [“Não com uma explosão, mas com um gemido”]. Nesse caso, apresentamos apenas uma ocorrência de repetição local, mas podemos supor a existência de textos compostos de uma sequência de repetições independentes¹². Observamos aí uma tendência à circularidade, construída de totalizações parciais e improdutivas: anda-se em círculos e não se avança de uma parte a outra.

Por outro lado, repetições de âmbito mais global amarram o andamento de todo o texto. Esse é o caso da repetição do mesmo verso a cada estrofe em “One Art”, de Bishop, como vimos acima. A cada estrofe, a retomada da frase enreda o poema na ideia da “arte de perder” e em seus desdobramentos¹³. O caráter totalizante dessa repetição conhece um regime de progressão que é linear: cada repetição é mais uma volta no parafuso, ou seja, um caminhar na direção de uma amplificação da perda e, curiosamente, sua atenuação, uma vez que “the art of losing is not too hard to master” [“a arte de perder não é tão difícil de dominar”]. O texto de Bishop não propõe uma solução para a perda do ator do enunciado; insiste apenas na aceitação dos fatos. Uma vez que tal fechamento só ocorre ao final do texto (se ocorrer), as sucessões do texto são sentidas como dirigidas, transitivas. Talvez seja estranho imaginar que a repetição possa ser linear. Entretanto, se nossa argumentação até aqui se sustenta, a repetição dirige a percepção e, paradoxalmente¹⁴, não ir a lugar nenhum é também uma direção do sentir para o enunciatário.

¹²Esse é de fato o caso do poema “The Hollow Men”, em que as repetições se restringem à estrofe em que ocorrem e desaparecem completamente para dar lugar a outras repetições que nada têm a ver com as anteriores. Não nos prolongaremos na análise, mas convidamos o leitor a buscar o poema citado para conferir o procedimento repetitivo de Elliot.

¹³Um outro exemplo é a repetição dos sons [ɔɪ] e das palavras “Lenore” e “nevermore” em “The Raven”, de Edgar Allan Poe (1996, p. 92-98). A cada estrofe que vê esses elementos repetidos, o sujeito está mais inexoravelmente preso em sua obsessão eterna. Também nesse caso, a repetição age de forma extensa sobre todo o texto, que nesse caso estabelece uma direção sem perspectiva imediata de fechamento.

¹⁴Essa ideia é paradoxal para o senso comum. Como discutido acima, toda a teoria saussuriana é baseada em opostos complementares e suas alternâncias.

Por fim, podemos ainda aventar o estilo misto ou híbrido de uma progressão em espiral, “ao mesmo tempo circular e linear” (Zilberberg, 1996, p. 28-29). Nesse caso, a progressão se dá por ciclos que se sobrepõem, fazendo com que em parte retomem e em parte avancem os conteúdos trabalhados. Um exemplo do estilo espiral está representado na estrutura das repetições nos “Poema(s) da Cabra” de João Cabral de Melo Neto. Nesse poema, os vocábulos se repetem nas estrofes de uma parte. Apenas alguns deles se repetirão na parte seguinte, sendo paulatinamente abandonados em prol de novas palavras a serem repetidas. A tabela a seguir, extraída de Lindenberg Lemos (2015, p. 157), mostra os vocábulos que se repetem em cada parte e deixa claro quais se mantêm e quais desaparecem de uma parte a outra:

PARTE	PALAVRAS
Introdução	Mediterrâneo, terra, pedra, fera
Um	negro, preto, pobre
Dois	negro, queimado, carvão
Três	negro, duro, fundo, pedra
Quatro	arisco, rebelde, selvagem
Cinco	terra, pedra, dura
Seis	pedra, folha, seca
Sete	cavar, superfície, folha, raiz
Oito	núcleo, visível, crosta, couro
Nove	núcleo, fundo, aço, osso
Conclusão	Mediterrâneo, Sertão, terras, negras

Tabela 1: Repetição dos vocábulos em “Poema(s) da Cabra”, de João Cabral de Melo Neto.

Vemos, por exemplo, que a palavra “negro” se repete nas partes Um, Dois e Três e depois não é mais mencionada. A palavra “pedra”, por sua vez, surge na parte Três, se vê repetida nas partes Cinco e Seis para, em seguida, também ser abandonada. Nessa lógica, as repetições são carregadas por algum tempo e são paulatinamente deixadas e substituídas. Em nossa análise (Lindenberg Lemos, 2015, p. 154-159), argumentamos que esse procedimento gera um efeito de (des)construção da figura da cabra – elemento central do poema –, que vai adquirindo paulatinamente os semas dessas figuras convocadas até que se torne mais uma qualidade – a qualidade do homem do sertão nordestino – do que propriamente uma figura do mundo natural. Esse procedimento em espiral tem, assim, um efeito misto de retornos parciais (insistências necessárias para a construção figurativa da cabra) e progressão linear, que garante a direção do texto.

8 Conclusão

Neste artigo, abordamos a delicada noção de que a repetição possa ter um efeito no arranjo tensivo do texto. Dizemos que é delicada porque a própria ideia de estudar

efeitos é fluida e frequentemente contingente ao ato de leitura. Assim, preferimos falar da repetição como uma manifestação possível da trama tensiva do texto. A fim de entender o funcionamento desse mecanismo, buscamos a estrutura subjacente. Em especial, argumentamos pelo entendimento da repetição como manifestante de uma estrutura manifestada que coloca em jogo relações de andamento e aspecto e, assim, constrói os primeiros elementos de um ritmo do conteúdo, manifestado nas reiteraões textuais.

Continuamos a observar o funcionamento da repetição pela comparação com a isotopia e a explicação/definição, o que nos permitiu revelar uma diferença de estilo tensivo na direcionalidade dos fenômenos. Se isotopia e explicação apresentam um estilo descendente, a repetição só adere inicialmente a esse estilo. O caráter complexo e opositivo da linguagem garante que a falta absoluta de direção na repetição engendre, pela falta extrema, a retomada da tensão e do sentido no texto.

Essas colocações nos levaram ao outro lado necessário na constituição de um ritmo: a noção de que é preciso levar em consideração a totalidade do texto (ou ao menos do trecho repetitivo) para que se possa avaliar o ritmo que se constrói a partir das reiteraões. Abordamos então a repetição como regimes de progressão textual segundo o escopo de incidência do fenômeno: circular, linear e espiral, o que nos oferece um parâmetro para o estudo da repetição nos textos.

As discussões acerca do funcionamento e do papel da repetição nos textos nos sugerem uma observação metateórica. É curioso refletir sobre alguns escritos de Claude Zilberberg (1995; 2010, p. 9) que apontavam a grande importância atribuída à falta e à espera na semiótica em detrimento do andamento acelerado. Desde então, o acontecimento, o sobrevir, a surpresa entraram na ordem do dia das pesquisas semióticas no Brasil e os estudos que giram em torno da falta passaram a segundo plano, talvez justamente porque tratam dos fatos “numerosos e relativamente insignificantes”. A discussão empreendida neste artigo é, nesses termos, eminentemente tensiva, uma vez que estamos preocupados em estabelecer o liame entre a falta e a surpresa. A lógica da construção repetitiva é concessiva e portanto tônica: espera-se que tudo continue o mesmo, mas não continua e exatamente por isso entendemos que o *mesmo* era, na verdade, a preparação para o *diferente*. ●

Referências

- BADIR, Sémir. *Épistémologie Sémiotique*. Paris: Honoré Champion, 2014.
- BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems: 1927-1979*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de Retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FRÉDÉRIC, Madeleine. *La répétition: Étude linguistique et rhétorique*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- GÉRARD, Christophe. Sémantique et linéarité du texte: La place du rythme em sémantique des textes. *Texto! Textes et Cultures*. Vol. 11 (1), 2006. Disponível em: <http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Gerard/Gerard_Linearite.html>. Consultado em:

8/fev/2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.

HJELMSLEV, Louis. *Résumé d'une théorie du langage*. Tradução e edição eletrônica de Alain Herreman. 2010. Disponível em: <<http://resume.univ-rennes1.fr/>>. Consultado em: 4/fev/2019.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Série Estudos. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HJELMSLEV, Louis. Por uma semântica estrutural. In: *Ensaio Linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. La place de la répétition dans la sémiotique hjelmslevienne. *Estudos Semióticos*. [online] Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/140733/135666>>. Editoras do número: Valeria De Luca; Carolina Lindenberg Lemos. Número especial, São Paulo, p. 18-29, novembro 2017a. Consultado em: 8/fev/2019.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. A Linearidade entre Estrutura e Manifestação. In: Altman, C.; Testa-Torelli, L. (orgs.), *Cadernos de historiografia linguística do CEDOCH* [livro eletrônico]: Por ocasião do centenário do Curso de Linguística Geral (1916). Disponível em: <http://cedoch.fflch.usp.br/sites/cedoch.fflch.usp.br/files/u63/cadernos_2_2017-07-02.pdf>. São Paulo: FFLCH/USP, p. 110-122, 2017b. Consultado em: 8/fev/2019.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. Condições Semióticas da Repetição. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo / Faculté de Langues et Lettres, Université de Liège, São Paulo/Liège, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-09062015-111352/publico/2015_CarolinaLindenbergLemos_VCorr.pdf>. Consultado em: 4/fev/2019.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. Répétition, isotopie et tensivité, *Actes Sémiotiques* [online], n. 115, 2012. Disponível em: <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1455>>. Consultado em: 6/fev/2019.

MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOLINIÉ, Georges. Problématique de la répétition, *Langue Française*, vol. 101, p. 102-111, 1994.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POE, Edgar Allan. *Complete Poems*. Nova York: Penguin, 1996.

SADIE, Stanley (org.). *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1997.

TATIT, Luiz. Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semissymbolismo. In: *Todos Entoam: Ensaio, Conversas e Lembranças*. 2ª ed. Cotia: Ateliê, 2014, p. 347-388.

TATIT, Luiz. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística: Objetos Teóricos*. Vol. I. São Paulo: Contexto, 2002, p. 187-209.

ZILBERBERG, Claude. *La Structure tensive suivi de Note sur la structure des*

paradigmes et de Sur la dualité de la poétique. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

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

ZILBERBERG, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. *Estudos Semióticos*. Vol. 6 (2), 2010, p. 1-13. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49265/53347>>. Consultado em: 8/fev/2019.

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

ZILBERBERG, Claude. Rythme et générativité. *Études littéraires*. Vol. 29 (1), p. 21-38, 1996. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/501144ar>>. Consultado em: 8/fev/2019.

ZILBERBERG, Claude. Plaidoyer pour le tempo. In: FONTANILLE, J. (org.). *Le devenir*. Limoges: Pulim, 1995, p. 223-241.

Dados para indexação em língua estrangeira

Lindenberg Lemos, Carolina

Complexity of repetition

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

ISSN 1980-4016

Abstract: *The vast presence of repetition in texts invites multiple approaches. On this article, we investigate the relation of repetition and the construction of tension, expectation, and, finally, a textual rhythm. To do so, we inquire on its role as the manifestation of a manifested structure, which is organized around the notions of aspect and tempo. Such configuration is thus drawn up by means of the investigation of extreme cases: impossible texts. We then compare repetition with the mechanisms behind isotopy and explanation and argue for a difference in the configuration of tensive styles, where repetition, initially lacking stress and direction, later produces an ascending style of tension due to the excessive permanence on the same unstressed state. Finally, the structure under scrutiny is approached from the perspective of the text as a whole and repetition is treated as a factor on the construction of the evolution regime of texts, which is seen as progressing in small, localized circles, in large arches (taking up the whole text), or by intertwining circles in a spiral progression. The bond between what is lacking and what surprises which is brought to light by the inner workings of repetition seems to bring about a tensive solution to the opposition between classical French school semiotics and the point of view inaugurated by Claude Zilberberg.*

Keywords: *rhythm; aspect; tempo; repetition; textual progression.*

Como citar este artigo

Lindenberg Lemos, Carolina. Complexidade da repetição. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (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. 104-121. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 11/02/2019

Data de aprovação do artigo: 22/02/2019
