



SABOR E SABER POÉTICO:

análise dos poemas “Não-Coisa” e “Muitas Vozes” de Ferreira Gullar

THE POETIC TASTE AND KNOWING:

analysis of the poems “Não-Coisa” and “Muitas Vozes” by Ferreira Gullar

Fabiane Renata Borsato

Erika Tawada

Juliana Fernandes

Centro Universitário Barão de Mauá

Resumo: O estudo do percurso do sujeito poeta e dos processos de figurativização instaurados pelo enunciador nos poemas “Não-coisa” e “Muitas vozes”, da obra *Muitas vozes*, de Ferreira Gullar informam o teor metalingüístico dos textos. A análise proposta destaca a obsessão pelo fazer-poético, as relações entre enunciador e enunciatário e a predominância de semas figurativos reveladores de um processo de composição baseado em experimentações sinestésicas, intertextualidade e jogos enunciativos.

Palavras-Chaves: Ferreira Gullar; *Muitas vozes*; metalinguagem; figuratividade; enunciação; poesia.

Abstract: The study of the poet subject's route and of the processes of figurativization introduced by the enunciator in the poems "Não-coisa" and "Muitas vozes", in *Muitas vozes* by Ferreira Gullar, inform the metalinguistic content in the texts. This analysis highlights the obsession for the *poetic-doing*, and the relations between the enunciator and the enunciatee and the predominance of figurative semes revealing a process of composition based on sinesthetic experiments, intertextuality and enunciatives combinations.

Keywords: Ferreira Gullar; *Muitas vozes*; metalanguage; figurativization; enunciation; poetry.

Não-coisa: percurso do sujeito e plano da enunciação

O poema “Não-coisa”¹ apresenta temática bastante conhecida dos leitores de Ferreira Gullar: a constante luta do poeta obcecado pela poesia. Trata-se de um poema metalingüístico, no qual é abordada a problemática do fazer-poético.

Propomos aqui uma análise do percurso do sujeito (o poeta), que passa de um estado inicial de não saber para um estado final de saber.

Iniciemos a análise da primeira estrofe: “O que o poeta quer dizer/ no discurso não cabe/ e se o diz é pra saber/ o que ainda não sabe”. Nesses versos, há um actante sujeito, que no nível discursivo sofre especificações figurativas e torna-se o poeta, e deseja manter relação

¹ GULLAR, Ferreira. *Muitas Vozes*: poemas. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. pp.53-54.

transitiva com o actante objeto discurso, para gerar uma transformação de estado baseada na conjunção com o saber construir (dizer) discursos. Esse enunciado de estado inicial desencadeia um enunciado de fazer em que o actante sujeito anuncia sua modalização baseada no querer-dizer. No entanto, admite seu estado de não-saber-dizer e de não-poder-dizer, pois considera sua competência discursiva insuficiente.

Mesmo consciente das restrições impostas pela falta de competência, o actante sujeito investe o objeto valor discurso de “projetos de dizer” – “Como dizer o sabor,/ seu clarão seu perfume?” – baseados em experimentações sugeridas nas interrogações das estrofes 2 e 3.

A quarta estrofe anuncia a instauração de um percurso narrativo de aquisição de competência pelo actante sujeito, que perdura até a sétima estrofe. A definição de linguagem desembreia um sujeito do querer que passa a sujeito atualizado, pois enquanto emite pareceres sobre a linguagem, competencializa-se para a construção performática do discurso, num percurso, colocá-lo em conjunção com o objeto valor desejado.

O destinador-manipulador do texto poético apresenta-se sob a forma dos desafios advindos da tradição poética, ou ainda, conforme Michael Hamburger, como “a verdade da poesia”: “uma tentativa de entender sua natureza, suas suposições e funções” (HAMBURGER, 2007, p.9). Ao estabelecer um contrato fiduciário, o destinador-manipulador leva o sujeito *poeta* a querer-saber para poder-fazer poesia. Sua performance sancionaria tanto a si mesmo, em sua sede de saber, quanto ao destinador-manipulador que receberia o acréscimo de um novo parecer sobre sua natureza e funções.

Modalizado pela paixão da curiosidade sobre a natureza da linguagem poética – “e se o diz é pra saber/ o que ainda não sabe”, o sujeito aceita o contrato fiduciário para desencadear a ação performática de busca de conjunção com o saber construir discursos poéticos. Interessante é notar que a sanção dá-se simultaneamente à performance. Ao fazer, o sujeito aprende e, nesse processo de aprendizagem, é sancionado pragmaticamente com o brotar de vozes poéticas e cognitivamente com o saber sobre a densidade do poema – “O poema é uma coisa/ que não tem nada dentro” – e o conhecimento da imprecisão das vozes poéticas – “a não ser o ressoar/ de uma imprecisa voz”.

O viés metalingüístico exhibe relações de reciprocidade que desembreiam um novo actante sujeito, figurativizado como leitor de poesia, explícito na quarta estrofe – “só o sabes se a comes”. Este será importante narratário do narrador poeta, que dele se aproxima até a fusão final, no pronome **nós** do verso: “– essa voz somos nós.” O pronome pessoal pluraliza as vozes e a elas acrescenta enunciatários, narratários e interlocutários. O desfecho do poema permite refletir sobre a complexa relação de dependência entre poeta, discurso (objeto) e leitor, todos assumindo funções actanciais em favor do alcance do poético e da “verdade da poesia”. Essas relações complexas estabelecem-se também nas estruturas discursivas que, neste estudo, serão comentadas especialmente por meio da análise das coberturas figurativas dos conteúdos narrativos abstratos.

As figuras **flor** e **fruta** desencadeiam um processo sinestésico que leva à reflexão sobre como colocar no discurso “coisas” que necessitam ser sentidas para serem compreendidas:

Uma fruta uma flor
um odor que relume...
Como dizer o sabor,
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir
na lógica do ouvido

o que na coisa é coisa
e que não tem sentido?

O actante sujeito poeta tem de um lado o objeto, “a coisa” que deve ser traduzida na “lógica do ouvido”, ou seja, deve ser transformada em discurso poético, em som e sentido, e do outro lado o actante objeto discurso, no qual o sujeito quer depositar alguma cognição para transformá-lo em conhecimento pragmático – o texto poético.

Da quarta à sétima estrofe, o poeta explora as possibilidades da linguagem (não-coisa) e as sensações desencadeadas pelas coisas:

A linguagem dispõe
de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes

Só o sabes no corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
de saliva e papilas

invadindo-te inteiro
tal dum mar o marulho
e que a fala submerge
e reduz a um barulho

um tumulto de vozes
de gozos, de espasmos,
vertiginoso e pleno
como são os orgasmos.

A linguagem situa a “coisa” no campo do parecer, incapaz de apreender o espaço da concreção e do sensível, o que faz com que o actante poeta busque aproximar cada vez mais essas duas dimensões pela única possibilidade de fundi-las: a poesia.

Tal como o sabor da fruta, o sabor poético vem de uma experiência que deve ser sensorial, impressiva e reflexiva. Na quarta e na quinta estrofe, o aspecto sensorial fica evidente através das aliterações (recorrência de fonemas) que desencadeiam a experiência sensível da articulação das palavras na boca.

O sujeito modalizado pelo querer-saber adquire conhecimento afetivo através da experimentação das palavras. No entanto, ao tentar transformar o conhecimento afetivo em cognitivo-pragmático, esbarra nos limites do discurso tumultuador, porque enquanto som e sentido: “(...) a fala submerge/ e reduz a um barulho”.

Até a sétima estrofe, o texto poético sintagmatiza valores eufóricos, referentes à experimentação da coisa, e disfóricos, alusivos à competência parcial do sujeito. O verso “Um tumulto de vozes” desestabiliza o campo de atuação do actante poeta, por meio de semas da mistura e da confusão, ligados à isotopia da sexualidade. As sensações podem ser consideradas o prazer daquele que consegue sentir o “sabor”, tumultuado e incognoscível, que providenciará um saber, ainda não realizado, que seria a tão almejada poesia.

Nas estrofes seguintes, manifesta-se a performance do actante sujeito poeta:

No entanto o poeta

desafia o impossível
e tenta no poema
dizer o indizível:

subverte a sintaxe
implode a fala, ousa
incurtir na linguagem
densidade de coisa

sem permitir, porém,
que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência

O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência
pura – e iluminá-la.

O sujeito não aceita a insuficiência da linguagem e, em experimentações discursivas e referenciais (coisas), lança-se rumo ao fazer poético com o objetivo de não desafiar o fechamento da coisa, empreendimento inútil, mas de liberar a linguagem em sua transparência, mostrá-la tal como é, em seu estado auroral. O poeta deseja alcançar a poesia do discurso, preservando o paradoxo de poetizar o opaco das coisas por meio da transparência da linguagem. A transformação de um estado disjuntivo em conjuntivo faz-se por meio do árduo trabalho com a palavra poética.

Após experimentações, o actante chega a uma conclusão sobre o actante-objeto poema: “Toda coisa tem peso:/ uma noite em seu centro/ O poema é uma coisa/ que não tem nada dentro”. O estado de falta anunciado refere-se ao teor mimético da linguagem, que contém representações de coisas e não-coisas. A afirmação oferece ao sujeito poeta a aquisição de um saber essencial que o coloca em estado de conjunção com o objeto valor “saber o que é a poesia e o que a constitui”. Nas duas últimas estrofes, o poeta se revela reflexivo, porque sua sanção cognitiva é anunciada quando da aquisição do seguinte saber: “a não ser o ressoar/ de uma imprecisa voz/ que não quer se apagar/ – essa voz somos nós”.

No último verso “– essa voz somos nós”, é significativa a presença da pontuação (travessão) que evidencia a fala dos sujeitos – poeta e leitor. As vozes, inclusive a do actante discursivizado poeta, são responsáveis pela densidade de coisa do poema. O sujeito poeta é uma das vozes produtoras do discurso. O último verso confirma a fusão entre enunciador e narrador-poeta como sujeitos de funções actanciais diversas. O enunciador mantém a debreagem enunciativa (discurso em terceira pessoa) até a terceira estrofe e se projeta em primeira pessoa, como narrador, no final da quarta estrofe, quando ocorre a debreagem enunciativa. Da debreagem enunciativa à enunciativa, o actante actorializado poeta conclui que o poema é uma coisa vazia, ou seja, ele é não-coisa, enquanto não há preenchimento de seu espaço com as vozes do discurso. No momento em que essas vozes o preenchem, ainda que inicialmente de forma tumultuada, o poema adquire densidade e seu sentido é diretamente dependente das vozes produtoras de discurso – enunciadores, narradores e interlocutores – sem as quais o poema esvazia-se.

O actante poeta não pode fazer poesia somente com o discurso, assim como o discurso só será discurso e jamais poesia se sua relação com o referente (coisa) for de eliminação da linguagem em favor da informação. As relações entre destinador e destinatário devem

funcionar de modo recíproco, caso contrário, haverá apenas uma coisa vazia, desprovida da linguagem da poesia.

Figurativização dos sentidos

Para compreensão do poema, analisamos a construção do sentido através das figuras e de suas relações. No percurso do sujeito vimos que o processo sinestésico é fundamental para a obtenção do desejado "saber", e tal processo é desencadeado por várias figuras, inclusive as já citadas, **flor** e **fruta**.

A escolha dessas duas figuras deve-se ao fato de que representam “coisas” que têm um tempo próprio. Cada fruta ou cada flor tem sabor e cheiro peculiar num tempo de duração indeterminado e também único. São figuras de caráter frágil, representativas da efemeridade das “coisas”, diante de algo tão lógico e temporal como a linguagem. É preciso experimentá-las para saber o seu real sabor ou seu inigualável cheiro. Para oferecer tal compreensão, o sujeito utiliza-se dos artigos indefinidos “uma” e “um”, como em “Uma fruta, uma flor, um odor...”, que indeterminam e tornam ambígua a unicidade das coisas, ou melhor, o “ser” em si, a vida, o clarão que cada “coisa” produz e “que na coisa é coisa e que não tem sentido”.

Além disso, ao longo de todo o poema, o ator poeta reafirma a importância das experiências sensoriais no processo de construção do saber poético:

OLFATO	Odor, Perfume
VISÃO	Relume, Clarão, Transparência, Aparência, Iluminá-la
PALADAR	Gosto, Sabor, Saliva, Papilas
AUDIÇÃO	Ouvido, Marulho, Barulho, Implode, Ressoar
TATO	Gozos, Espasmos, Orgasmos, Corpo

Tabela 1

No poema, os semas figurativos relativos à audição e à visão são os mais evidentes dentre todos os outros, pois sobejam categorias sêmicas conotativas dessas ordens sensoriais.

A visão, função sensorial em que os olhos, por intermédio da luz, põem o homem em relação com o mundo exterior, é incitada pelo ator-poeta com o intuito de construir o discurso poético. O emprego de um léxico ligado ao sema da luz intensa, **relume**, **clarão**, **transparência**, **aparência** e **iluminá-la**, constitutivos do campo da exteroceptividade, insinua a tangibilidade e a intangibilidade da poesia. Essas categorias sêmicas produzem no texto poético aspectos de continuidade e permanência de um efeito de sentido de deslumbramento, construindo a isotopia da intensidade da luz que, por oposição, cega e desestabiliza o processo. O poeta, consciente da impossibilidade de oferecer ao discurso adensamento de coisa, produz a linguagem da transparência, intensificada pela luminosidade do clarão, revelando tanto o que sabe e é capaz de dizer, quanto o que não sabe dizer. O poeta reafirma, no seu próprio fazer, a crítica da ilusão referencial de Barthes e Rifaterre, considerando a impotência da linguagem e sua condição antimimética.

Apesar disso, há a “luta corporal” de um poeta que prefere “dizer o indizível”, ousar dar densidade de coisa à linguagem. Nesse momento, a questão da mimesis é revista. O sema

aparência ligado ao lexema “coisa”, reforça a condição da linguagem de parecer e não ser. São perceptíveis algumas preocupações do poeta como, por exemplo, a de não empregar uma acepção distorcida ou camuflada da “coisa” no processo de sua transformação em linguagem. O ator poeta procura, em sua performance, alcançar uma linguagem transparente, a aparência pura da “coisa”, chegando o mais próximo possível de sua essência: “já que a coisa é fechada/ à humana consciência// O que o poeta faz/ mais do que mencioná-la/ é torná-la aparência/ pura – e iluminá-la.” Essas experimentações, desenvolvidas por meio dos sentidos, conotam também a fragilidade da linguagem e de seu referente, entre eles há um fio sensível ameaçado por posturas miméticas e antimiméticas.

O sentido da audição, predominante no texto poético em questão, reforça a debilidade do discurso. Os versos em que o poeta diz “tal dum mar o marulho/e que a fala submerge/ e reduz a um barulho” exemplificam como um só fonema permite distinguir os lexemas marulho (ação marítima de caráter permanente) e barulho (desordem), reduzindo a linguagem a um novo e desorganizado som. As sensações corporais desencadeadas pela coisa fruta-flor são, quando migradas para o discurso, esmorecidas pelo recurso comparativo – “tal dum mar o marulho” – ou pela submersão e redução ao som desordenado, ao barulho. Da ordem ao caos, da continuidade à descontinuidade, os versos revelam a difícil tarefa de construção da linguagem, essa não-coisa instável e frágil que se quer concretizar em poesia. No ato da fala, **marulho** e **barulho** produzem som muito semelhante aos ouvidos - /m/ e /b/ são consoantes oclusivas bilabiais sonoras – sendo a nasalidade da consoante /m/ o traço distintivo mínimo a ser apreendido pelo sentido da audição. O poeta, dessa maneira, concretiza a distinção em seu discurso ousado, convidando-nos à contemplação das implosões e explosões sonoras saussurianas, desencadeadas em combinações diversas de sons no texto poético.

Outro sentido humano aguçado no discurso do poeta é o do paladar, por meio dos lexemas **sabor**, **gosto**, **saliva** e **papilas**, relacionados à fruta-coisa. A palavra sabor, associada ao saber, propõe a experimentação da “coisa” para conhecer-lhe o sabor e a partir daí adquirir um saber sobre ela. Percebe-se que assim como o sentido visual está para a inteligibilidade da coisa, o do paladar está para o saber sobre a coisa, num procedimento indutivo evidentemente adotado pelo ator poeta.

O olfato é o sentido menos recorrente ao longo do poema e aparece mediado pelos sentidos do paladar e da visão, por meio dos lexemas **odor** e **perfume**. A ordem sensorial olfativa é mencionada nos versos iniciais, quando há inúmeras indagações sobre o saber dizer, o que nos permite reafirmar a condição tímica disfórica do poeta, angustiado por não saber como transformar experiências individuais em discurso. O olfato, associado à memória e conseqüentemente à emoção, denuncia a difícil tarefa do poeta de, pela linguagem, concretizar um sentido que se constitui conforme a percepção de cada um, incluindo lembranças ou memórias individuais. Os semas tímicos revelam a instância fiduciária do sujeito poeta que, depois de reforçar em 28 dos 52 versos, a própria incompetência discursiva diante da coisa-referente sensorial, ainda empreende o desafio de compor o texto. A difícil aquisição do objeto-valor não diminui a fé do sujeito poeta, pelo contrário, modaliza-o para um fazer baseado na transgressão do estado disjuntivo tensivo para um estado conjuntivo.

O sujeito poeta concentra as funções sensoriais no sema **orgasmo**, ponto máximo do sentir, propiciado pela junção de visão, olfato, audição, paladar e tato. A intensidade do campo sêmico revela concentração espacial, circunscrição do campo de saber e possibilidade de assimilação da “coisa” em não-coisa. A foria desenvolve-se num campo tensionado em relação de co-variância com o campo relaxado:

Os elementos *intensos* correspondem à saliência, já que são compactos, “implosivos”, transitivos; seu campo de ação é local; trata-se, *grosso modo*, de elementos nominais, nominalizantes e nominalizados. Os elementos *extensos*, por sua vez, correspondem à “passância”, já que são desdobrados, “explosivos”, reabsorventes; nesse sentido, eles tecem a cadeia; trata-se, sempre sumariamente, de elementos verbais, verbalizantes, verbalizados. (Zilberberg, 2006, p. 132)

A intensidade do orgasmo provoca a parada e a espera do relaxamento para a continuidade da ação, ou seja, a aspectualização intensa da foria desenvolve a temporalidade figural da espera e do porvir, semantizado na expressão “No entanto”, que inicia a oitava estrofe e desencadeia a espera da extenuação e instauração de um programa de valores ligados à subversão sintática, sonora e referencial da linguagem poética, programa de transformação da não-coisa em coisa-poesia.

Muitas vozes: um tumulto poético

O poema “Muitas vozes”² convida o leitor a uma reflexão sobre a pluralidade das vozes que inundam o poema e nele ficam submersas, até que uma outra voz as faça emergir e reviver na poesia. Nós, leitores, somos mais uma vez tentados, na poética de Gullar, a adentrar, como arqueólogos persistentes e cuidadosos, nesse imenso solo em que se conservam muitas e diferentes vozes.

O poeta inicia o poema com uma revelação: “Meu poema/ é um tumulto:”. A leitura do poema confirma, pouco a pouco, a existência desse tumulto que é, antes de qualquer coisa, cheio de vozes, vida e poesia.

A escolha do lexema tumulto, como predicativo do sujeito, logo no primeiro verso, desperta a idéia de que o sujeito da oração, poema, não é harmônico, pois sugere um campo semântico ligado à desordem, desarmonia, agitação, confusão, algazarra e, além disso, ao longo do texto encontramos um léxico ligado semanticamente a **tumulto** (Arrasta, Alarido, Agite, Rumores), o que reforça a isotopia da desordem e inquietação. A partir daí, o sentido se constrói por meio de explicações que conduzem a uma reflexão sobre o tumulto de vozes, contido em cada sujeito, mas nem sempre despertado porque inibido pelo estado remissivo. A sucessividade presente no verbo **arrasta** informa a idéia de continuidade que o desencadeamento da fala pode gerar. Num desdobramento de falas, a ação adquire aspectualidade extensiva, o que significa uma temporalidade marcada pela lembrança do passado e ocupação do espaço presente. Numa sucessão metonímica, a fala do sujeito poeta estende-se em outras falas que corroboram para a escrita do poema, processo complexo, difícil e árduo, denotado pelo campo semântico do verbo **arrastar** que demanda esforço e atrito.

Chama-nos a atenção, também, a ausência de pontuação do terceiro ao sexto verso, pois permite uma leitura ambígua do texto. Utilizamos a inclusão de vírgulas para ilustrar melhor as duas possíveis leituras: “a fala, que nele fala outras vozes, arrasta em alarido” ou “a fala, que nele fala, outras vozes arrasta em alarido.” A liberdade de ler os versos das duas formas pode causar certa ambigüidade, pois o tumulto se faz presente no significante e no significado. A primeira possibilidade de leitura revela uma fala agente da ação de arrastar, com o peso das outras vozes, que nela se pronunciam, oferece-lhe densidade. A segunda opção de leitura dos versos retira o peso da fala do poeta para lançá-lo ao objeto (paciente)

² GULLAR, Ferreira. *Muitas Vozes: poemas*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. pp.55-56.

outras vozes, arrastado pela fala do poema que carrega atrás de si outras vozes. Na primeira acepção, a fala contém as outras vozes, num movimento de interiorização delas. Na segunda, a figurativização lança a imagem de movimento contínuo, de sucessividade, numa linha de vozes desencadeadas e exteriorizadas paulatinamente pela fala do poeta. Isso concretiza a idéia, já posta, de tumulto e confusão de vozes que se misturam e interagem no poema a ponto de se tornarem ruidosas e confusamente indistinguíveis.

Na estrofe seguinte, abre-se um parêntese indicativo de reflexão ou mesmo confiança do narrador-poeta ao narratário-leitor. É interessante observar como neste momento há uma aproximação, proposta pelo narrador-poeta, entre as vozes de interlocução: “estamos todos nós cheios de vozes”, o que faz crer que as outras vozes habitam o interior do poeta e, quando do processo de composição do texto, desalinham-se na memória e surgem de modo tumultuoso. Além de aproximar o narratário, o narrador-poeta ainda o conscientiza de que **todos nós** partilhamos da mesma situação, ou seja, todos temos uma infinidade de vozes dentro de nós e, na maioria das vezes, é impossível separá-las de nossa própria voz.

Também é perceptível, na segunda estrofe, a presença de aliteração em /s/ e assonâncias em /e/ e /o/ que reafirmam a revelação do poeta, pois essas figuras de linguagem são representação concreta da recorrência de vozes da tradição poética, reiteradas em cada ato produtor do poema, do burburinho dessas vozes em tumulto modal, ativadas no processo de construção da poesia, por meio da memória e do conhecimento da tradição. A leitura dos versos torna perceptível o efeito de eco advindo da repetição de tais fonemas. É interessante observar que nessa estrofe, o poeta menciona a infinidade de vozes transbordantes que mal cabem em **nós**, vozes que se tornam sensíveis e perceptíveis na sonoridade reiterativa dos versos em questão, tal o grau de presença e intensidade sonoras.

O verso “se dizes *pêra*” composto da reiteração da vogal não arredondada oral semifechada /e/ e da seqüência que forma um grupo implosivo-explosivo /sp/, reforça o tumulto tanto no plano do significante, pois a implosão exige um movimento de acomodação para propiciar a articulação do segundo fonema /p/, quanto do significado, pois o grupo implosivo-explosivo aproxima os sons e provoca a ambigüidade semântica de uma outra possível compreensão sonora da frase: **se desespera**. A oração condicional afirma que a revelação ocorre quando a ambigüidade e a reiteração se faz notar, quando o discurso da poesia é incitado ao movimento e à iluminação. Nesse instante, o narratário poderá perceber na poesia a oportunidade de reavivar vozes que carrega consigo em vozes passíveis de se manifestar no poema, ou seja, poderá fazer com que elas caibam em sua voz poética.

Notamos, também, a presença do termo **mal**, qualificador do verbo **caber**, que constrói o sentido de limitação e instabilidade de nossa voz, num processo que vai da intensidade limitada à extenuação ilimitada conotada na figura do mar Egeu. A essa voz chamada “nossa” atribuímos uma dimensão cognitiva, ou seja, consideramos que os sujeitos conscientes da presença das vozes têm “saber” e discernimento para despertá-las, ainda que de modo tumultuado. Após essa observação, podemos visualizar um tema complexo e instigante, o de que nem sempre e nem todos têm cognição (saber) suficiente para reconhecer as muitas vozes ou comportá-las. Pode ser que nesse desencontro, muitos jamais tomem conhecimento de que abrigam tantas vozes e, portanto, não alcancem a dimensão cognitiva e, posteriormente, a pragmática que inclui o saber-fazer poesia a partir deste tumulto de vozes.

A fala, vista como concreta e individual, mesmo que dependente de outras que a precedam ou sucedam, se faz por meio de um mínimo de conhecimento (“nossa voz”). É preciso possuí-lo, ou mesmo adquirir-lo, para que iniciemos a fala, da mesma forma que, para resgatar o lugar de cognição dessas vozes, é preciso que se instaure o ato da fala, ação pragmática de concretização do fazer poético.

É pensando nessa relação que se inicia, na terceira estrofe, outra explicação. Os recursos de pontuação recorrentes no poema são de fundamental importância para compreender a intencionalidade do narrador-poeta. Ele se utiliza novamente de dois pontos para iniciar a sua explicação, que se constitui das condições construídas por meio de expressões como “se” e “pode ser” (“se dizes”; “se azul disseres”; “pode ser que se”), ou seja, o narratário pode ou não chegar ao cognitivo, que abrange o conhecimento sensível sobre o objeto. Como parte do pronome pessoal **nós**, o narratário possui condições para isso, entretanto é preciso modalizar-se e competencializar-se. Quando o narrador-poeta sugere que se diga “pêra” ou “azul”, ele espera que a partir dessas figuras e da ação de dizê-las, o narratário-leitor aceite o contrato e com ele desenvolva um universo poético rico em figuras capazes de despertar a percepção de sujeitos ainda insensíveis ao tumulto de vozes tão significativo de que se faz o objeto-valor poema.

Construção de sentidos pela figurativização

Uma figura significativa em “Muitas vozes” é a pêra. Lexema bastante utilizado na poética de Gullar, ele aparece, juntamente com o lexema azul, grafado em itálico. A grafia, nesse contexto, pode representar a própria fala, ou seja, a palavra sendo pronunciada no espaço enunciativo, sentido corroborado também pela presença do verbo **dizer** que antecede o lexema em questão: “se dizes *pêra*”.

As figuras podem ser consideradas pontos de partida para o desencadeamento de diversas possibilidades de sentido. **Clarão**, **rastilho** e **acendem-se** reafirmam essa idéia, pois são lexemas de ligação semântica com claridade, iluminação, ou seja, a chance de “enxergar” o desenvolvimento e as infinitas possibilidades de cada coisa. Rastilho semantiza rasto, caminho até então inativo à espera de “combustível” para reacendê-lo. No poema, tal caminho, quando desperto, conduzirá a sentidos até então escondidos, como o das tardes e açúcares; figuras escritas no plural que sugerem variáveis lembranças e concepções subjetivas desse espaço de tempo intermediário, momento que pode ser atribuído ao lexema **pêra** que, em seu estágio de desenvolvimento, estaria em plena maturidade, tal qual o discurso poético em processo de desenvolvimento. É bastante pertinente a utilização do lexema **pêra**, cujo sentido se relaciona estreitamente com a poesia, principalmente a de Ferreira Gullar.

A pêra é a representação da poesia, sua acepção está ligada aos sentidos paladar, visão e tato que na obra de Gullar são fundamentais, pois sua poesia tem forte apelo sensorial. A pêra apresenta semas da eroticidade e da efemeridade, sendo, como afirmamos acima, importante correspondente da própria poesia. Estesia e revelação, advindas da poesia, reforçam a isotopia da cintilação e brilho intensos, presentes nos termos clarão e rastilho. O sensível e efêmero acontecimento poético instaura, como a figura da pêra, efeitos de descontinuidade, desfeitos no momento de retorno à continuidade. Entretanto a sensação estética permanece e deixa rastros de sua aparição. Esta figura instaurada traz ainda uma reflexão sobre o tempo, a vida e a morte de cada coisa. A fruta, quando madura, encontra-se na fase do despertar do desejo e da vontade de possuí-la, momento de aquisição do auge da cor, do cheiro, do sabor, da textura. No entanto, esse período é efêmero, pois é sucedido pelo estado de decomposição, em que a pêra torna-se pouco ou não desejada. As frutas, assim como tudo que vive, guardam em si um tempo próprio, elas caminham para a morte independente de qualquer coisa. O poeta, como veremos adiante, utiliza-se de várias figuras relativas à morte, o que acentua a leitura aqui proposta de que existem vozes, em estado mortuário aparente, em todos **nós**. A fruta se decompõe e morre, mas sua semente refará o ciclo natural. As muitas vozes também apresentam existência cíclica e podem retornar ao

estado vivente. A palavra decompõe-se para renascer, tornar-se outra, por meio de novas vozes enunciativas.

Ainda no processo de estabelecimento do contrato fiduciário, o narrador estimula o narratário ao desencadeamento sonoro do lexema **azul**: “se azul disseres,/ pode ser que se agite/ o Egeu/ em tuas glândulas”. O azul é cor fria que representa o infinito, a pureza, a imaterialidade. Esses semas dão seguimento às isotopias de vida (mar) e morte (poça) previamente instauradas na figura da pêra. Além disso, a idéia de infinito e de imaterial despertada por essa figura permite a reflexão sobre as inúmeras possibilidades de sentido que cada um poderá oferecer às figuras e, conseqüentemente, à poesia.

Consideramos então que o narratário que disser *azul* e acionar a figura do mar Egeu, metaforicamente será capaz de agitar em suas glândulas (que se movem num processo de liberação de substância – líquido) e fazer caber em sua voz, uma imensidão de vozes, assim como o grande mar Egeu (representação de um infinito líquido), mas também ao dizer *azul*, alguns poderão agitar outras vozes e sentidos, ou seja, dependendo de sua cognição, poderá o imenso Egeu caber ou não em sua voz.

A tradição discursiva literária é voz importante nas águas do mar Egeu do narrador. No verso a seguir, há menção a um poeta bastante influente na poesia de Gullar. Ao falar da água num soneto de Rilke, o narrador-poeta confia uma das vozes imanentes à sua poesia. A água, em alguns poemas de Rilke, é figura recorrente, cinética e portadora de vozes, muitas delas antepassadas, que se fazem presentes através desse elemento. Em um de seus sonetos, o narrador-poeta rilkiano afirma: “Única onda em que me assumo mar, sucessivamente transformado³”. A referência a Rilke é explícita e a concepção de vozes fósseis que, sonorizadas, convertem-se em um mar tumultuado de referências e lembranças é comum às duas poéticas, lugar de encontro de várias vozes.

Há também, nesse verso, a figura do **capim** que pode representar, metaforicamente, uma espécie de denúncia de que ali, ainda que submerso, existe algo que deseja manifestar-se e está próximo de fazê-lo. Os rumores no capim são a reação da movimentação das muitas vozes prestes a emergir à superfície, ou seja, ao poema. Ao classificar os rumores como ínfimos, cria-se a imagem de algo sutil, que solicita ouvidos atentos ao que, para a maioria, pode passar despercebido, ou seja, a estesia poética. Mais uma vez, percebe-se a importância da habilidade dos sentidos para chegar ao que não está explícito e à confiança, posta entre parênteses, da euforia do sujeito narrador: “(essa alegria)”.

As figuras apresentadas em seguida (**boca fria, maruim, fósseis**), levam à construção de uma isotopia da morte. Morte das inúmeras vozes que estão no poema e que ficam submersas, caladas até que outras vozes as despertem. Até mesmo a palavra **poça** faz parte das figuras que nos levam a essa leitura. Temos então o mar Egeu ligado à vida e a poça ligada à morte. A água é considerada um elemento essencial à vida e o mar, por sua vez, é a concentração dessa vida: ele é a água em movimento, enquanto a poça é a água em estado estático, mórbido, sem vida. Podemos dizer, então, que a água é no poema a representação concreta da pluralidade de vozes, pois assim como a água, o texto poético dá vida àqueles que sabem consumi-lo. Há, no poema, duas palavras que nos remetem à idéia de eliminação: glândula e hemorragia. Ambas fazem parte do corpo humano, que têm a função, de um modo geral, de receber substâncias líquidas e de desprezá-las, o que nos permite fazer a analogia entre o corpo físico ávido de líquido para sobreviver e o corpo mental, sôfrego da multiplicidade de vozes: assim como o físico precisa renovar e movimentar seu líquido, a

³ RILKE, Rainer Maria. Rilke: *Poesia – Coisa*. Tradução Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 69.

mente precisa renovar e movimentar suas vozes para que elas possam sair de seu estado de inércia e reviver.

Após oferecer várias imagens que levam à percepção das muitas vozes que sustentam o poema, o narrador explicita ao narratário a informação de que “tudo isso em ti/ se deposita/ e cala”. O verso seguinte abre-se com a preposição **até**, que estende tempo e espaço rumo ao repentino susto da estesia. As vozes fósseis, impulsionadas pelo poema, retornam à condição de fala, ou seja, uma única palavra pode fazer emergir as sensações guardadas, um momento esquecido, tudo pode viver e reviver na poesia. O narrador-poeta representa a sucessão de imagens, palavras, sensações, emoções, enfim, as possibilidades semânticas que a figura da ventania sintagmatiza no contexto poético. Essa **ventania** convida as vozes ainda submersas e mortas a retornarem à vida. Mais uma vez, temos as muitas vozes concretizadas na figura dos fósseis. Inicialmente, fizemos a relação de fósseis com a isotopia de morte/submersão, no entanto, a essa imagem reserva o poema outro sentido. De modo geral, através do estudo dos fósseis é possível se chegar a informações importantes sobre a história do nosso planeta e a evolução dos seres vivos. Portanto, o poema possibilita a leitura de que, além de representar as muitas vozes submersas, os fósseis representam o reavivamento da memória e a revisão da história. A figura dos fósseis equipara-se à da palavra poética, que também desenterra vozes e traz consigo revelações, sentidos até então desconhecidos, é o “velho” contendo o novo e sendo contido por ele, mistura de vozes e tempos distintos, que têm a oportunidade de dialogar no texto poético.

Nos últimos versos, o narrador-poeta retoma a revelação de que seu poema é um tumulto, um alarido. No entanto, dessa vez, sugere ao leitor uma maneira de percorrer este caminho tão desafiador: “basta apurar o ouvido”. A competência é adquirida a partir da apuração sensorial, da captação sonora do texto poético e de sua pluralidade de vozes. Há a sugestão de que ler poesia é traduzir sons em sentidos. Quando o poeta diz: “tudo isso em ti se deposita e cala”, permite questionar se o pronome pessoal **ti** refere-se ao poema ou a quem o lê. Sendo assim, percebemos que para que seja possível ouvir tantas vozes ecoando no texto, é preciso que o narratário esteja no espaço enunciativo a ponto de confundir-se com ele, é preciso que ele viva no poema e que o poema se faça vivo em sua voz.

Considerações Finais

A análise dos poemas “Não-coisa” e “Muitas vozes” indica aspectos recorrentes na obra do poeta Ferreira Gullar. Entre os poemas analisados há uma relação de continuidade. No primeiro, percebe-se principalmente a obsessiva preocupação com a problemática do fazer-poético, que tem sua origem na linguagem desprovida da densidade da coisa que, em condição mimética, subverte o vazio poemático, preenchível por vozes anunciadas nesse primeiro poema e evidenciadas no segundo.

O poema “Não-coisa” sintagmatiza a interdependência de enunciadador-narrador, discurso e enunciatário-narratário. A inversão e a complementação dos papéis actanciais libertam a voz plural desses sujeitos e amenizam a preocupação com a questão da transformação do objeto discurso poético em singularidade, na experiência sensorial do sujeito. Após experimentações sinestésicas, o narrador-poeta chega à conclusão de que o poema é uma coisa vazia, cheia de vozes de sujeitos a que ele chama **nós**.

O poema como não-coisa adquire densidade de coisa quando da manifestação das múltiplas vozes analisadas no segundo poema, o qual dá continuidade e extensidade à questão

da criação poética. A reflexão sobre as vozes desencadeadas no processo performático de composição poética é um aspecto essencial aos textos poéticos analisados.

O período que compreende o viver, morrer e reviver das vozes é representado por meio de figuras que semantizam a efemeridade das revelações poéticas, tanto da não-coisa quanto da coisa em si. O contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário permite a estesia e a manutenção da condição fóssil do poema. O estado líquido das vozes é adquirido quando da liberação e identificação dos discursos fósseis pelo narratário-leitor que, como co-sujeito enunciante, atribui sentidos às outras plurais vozes. Os dois poemas são metalingüísticos, pois privilegiam a concepção poética e não se fecham no campo da enunciação, mas desembreiam um enunciado em que cabem narrador, objeto e narratário, sujeitos em processo performático de reflexão sobre sua relação com a poesia.

A obra *Muitas vozes*, de Ferreira Gullar, é um convite para o conhecimento de um universo de vozes adormecidas, à espera de algo ou alguém que as faça acordar e reviver.

Consideramos importante destacar que nossa análise não constitui um trabalho encerrado, sendo possível, portanto, futuros aprofundamentos ou complementações, pois como toda a arte, a poesia é algo sempre aberto a novas significações: fruto da necessidade humana de expressar o que lhe é inexplicável, de fazer da não-coisa, coisa e, vice-versa, de harmonizar pesos e medidas, de preencher o vazio que lhe é inevitável, porque “o mundo/ no poema/ se sonha/ completo.” (GULLAR, 2006, p.23).

Referências Bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.
- GULLAR, Ferreira. **Muitas vozes: poemas**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RILKE, Rainer Maria. **Rilke: Poesia – Coisa**. Tradução Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Tradução Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

ANEXOS

Não-Coisa (Ferreira Gullar, in *Muitas vozes*)

O que o poeta quer dizer
no discurso não cabe
e se o diz é pra saber
o que ainda não sabe.

Uma fruta uma flor
um odor que relume...
Como dizer o sabor,
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir
na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa

e que não tem sentido?

A linguagem dispõe
de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes

só o sabes no corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
de saliva e papilas

invadindo-te inteiro
tal dum mar o marulho
e que a fala submerge
e reduz a um barulho,

um tumulto de vozes
de gozos, de espasmos,
vertiginoso e pleno
como são os orgasmos

No entanto, o poeta
desafia o impossível
e tenta no poema
dizer o indizível:

subverte a sintaxe
implode a fala, ousa
incutir na linguagem
densidade de coisa

sem permitir, porém,
que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência.

O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência

pura – e iluminá-la.

Toda coisa tem peso:
uma noite em seu centro
O poema é uma coisa
que não tem nada dentro,

a não ser o ressoar
de uma imprecisa voz
que não quer se apagar
– essa voz somos nós.

Muitas Vozes (Ferreira Gullar, in *Muitas vozes*)

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

(estamos todos nós
cheios de vozes
que o mais das vezes
mal cabem em nossa voz:

se dizes *pêra*
acende-se um clarão
um rastilho
de tardes e açúcares
ou
se *azul* disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

A água que ouviste
num soneto de Rilke
os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)

a boca fria
da moça
o maruim
na poça
a hemorragia
da manhã

tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente
um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala.

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido.