



## O acontecimento estético em “Muitas vozes” de Ferreira Gullar

Vera Lúcia Rodella Abriata \*

**Resumo:** Este artigo analisa o poema “Muitas vozes”, de Ferreira Gullar (2008), por meio dos pressupostos teóricos da Semiótica francesa. O objetivo é refletir sobre o modo como essa metodologia de análise discursiva pode contribuir para a apreensão da significação do texto poético. Focalizam-se as relações entre enunciação no enunciado e entre o plano de expressão e de conteúdo do poema com a finalidade de observar a forma como o enunciador narrador constrói o texto como um acontecimento estético, noção desenvolvida por A. J. Greimas em *Da imperfeição* (2002). Utilizam-se, ainda, a noção de acontecimento, desenvolvida por Claude Zilberberg (2006, 2007, 2011), e de semissymbolismo, estabelecida por Jean-Marie Floch (1985).

**Palavras-chave:** Semiótica; poesia; acontecimento; semissymbolismo; Ferreira Gullar.

### 1 A Semiótica e a apreensão da significação: diálogos possíveis

*O que importa não é fazer um poema [...] mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra.*  
(Gullar, 2007, p. 98-99)

Sabe-se que a Semiótica francesa surgiu, como uma teoria interdisciplinar, da convergência de várias fontes, a saber, a linguística saussuriana, a linguística benvenistiana, a antropologia cultural e a fenomenologia. Definindo-se como teoria do discurso, a Semiótica se voltou, nos anos 1970, de forma mais acentuada, para a análise da construção de sentidos de textos literários e procurou se distanciar da diversidade de métodos de análise da literatura, estabelecendo uma hipótese teórico-metodológica de base estrutural, o percurso gerativo de sentido, hipótese situada no interior de uma “teoria geral da linguagem”, diz Denis Bertrand (2003, p. 17-27).

Com a teoria semiótica estabelecida e sistematizada, é interessante evocar alguns princípios teóricos gerais de análise do texto literário nos quais se observam caminhos relacionados ao modo como a Semiótica entende a apreensão da significação do texto. Assim, vale lembrar Antonio Candido em seu artigo “O

.DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.160880 .

\* Docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Franca (UNIFRAN-SP), SP, Brasil. Endereço para correspondência: [vl-abriata@uol.com.br](mailto:vl-abriata@uol.com.br) . ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8772-8552> .

direito à literatura” (1995, p. 243). Para o autor, o texto literário é “um instrumento poderoso de instrução e educação que, ao dar *forma* a nossos sentimentos e a nossa visão de mundo, nos liberta do caos”. Nessa perspectiva, a forma de elaboração do conteúdo, um dos pressupostos da teoria semiótica acerca da análise dos textos, pode ser relacionada ao ideário de Antonio Candido em algumas de suas reflexões sobre a literatura, como se observa no artigo citado, no qual o grande crítico brasileiro afirma que a literatura tem três faces:

(1) Ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e do grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (Candido, 1995, p. 244)

Ao comentar tais definições, Candido (1995, p. 245) explica que o texto literário surte efeito pela atuação simultânea dos três aspectos citados, mas ressalta que o primeiro, que se reporta à forma como a mensagem é construída, é o aspecto “crucial”, porque é ele que revela se o texto pode ser ou não considerado literário, uma vez que toda obra literária tem poder humanizador justamente por ser um objeto construído. Mais adiante, o autor afirma: “O conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si virtualmente uma capacidade de humanizar devido à consciência mental que pressupõe e que sugere” (Candido, 1995, p. 246).

Pode-se relacionar essas reflexões de Antonio Candido ao conceito de significância, cunhado por Roland Barthes (1988, p. 109). Para o semiólogo francês, a significância “é o sentido na medida em que é produzido sensualmente”. Segundo o crítico literário Eduardo Prado Coelho (1988, p. 23), “é o que faz do texto não um produto, mas uma produção; é o que mantém o texto num estatuto de enunciação e rejeita que ele se converta num enunciado; é o que impede o texto de se transformar em estrutura, e exige que ele seja entendido como estruturação”.

Nessa perspectiva, é importante lembrar o conceito de estesia, que Greimas estabelece em *Da imperfeição* (2002, p. 30), o qual se coaduna ao sentido de significância barthesiano. Nessa obra, o semioticista lituano estabelece a abordagem semiótica relativa às questões da estética. Partindo da análise de *Sexta-feira* ou *A vida selvagem*, de Michel Tournier, Greimas faz menção a alguns dos elementos constitutivos da apreensão estética e, entre eles, destaca-se a “relação sensorial entre sujeito e objeto”.

Denis Bertrand (2003, p. 403), na esteira de Greimas, observa que no texto literário há uma correlação entre a significação sensível da experiência perceptiva sobre o mundo, elaborada pelo enunciador-narrador, e a significação igualmente sensível da experiência discursiva apreendida por meio do ato de leitura, operado pelo enunciatário. Vale lembrar aqui Leyla Perrone Moisés (1990, p. 108) quando afirma que “a criação literária tem dois pólos: o escritor e o leitor”; assim, ela só existe na medida em que é recriada pela leitura, na qual se dá o papel actancial do enunciatário-leitor, no desvelamento da construção dos sentidos do texto em geral, e do texto poético em particular, concebido também na Semiótica como *construção de linguagem*.

Segundo Moisés (1990, p. 108), é pelas reordenações e reinvenções operadas sobre os dados do real que a literatura, a palavra em função poética, levanta dúvidas radicais sobre a fatalidade do real e sobre o determinismo da história e, desse modo, torna-se revolucionária. De acordo com a pesquisadora brasileira, a função revolucionária da literatura não consiste, pois, em emitir “mensagens revolucionárias”. Novamente se fazem ouvir nesse seu ponto de vista

os ecos da *forma*, em reordenações e reinvenções empreendidas pela linguagem literária que cria, pois, esse real, iluminando-o por meio do verbo e, desse modo, pode suscitar no leitor o “prazer do texto”.

Partindo de tais correlações conceituais entre acepções da crítica literária, da Semiologia barthesiana e da Semiótica francesa, concernentes à leitura do texto literário, adotamos o instrumental teórico da Semiótica discursiva para a análise do poema “Muitas vozes”, de Ferreira Gullar, com o objetivo de observar o modo como o enunciador-narrador constrói o acontecimento estético no texto. Para isso, precedentemente retomamos alguns princípios teóricos que servirão de base a nossa análise.

## 2 Retomando alguns princípios teóricos

A partir dos anos 1980, a Semiótica greimasiana, primeiramente voltada para o percurso da ação dos sujeitos inscritos nos textos, passa a observar, além do universo inteligível, suas paixões, os estados de alma relacionados ao universo sensível. O universo da significação, anteriormente considerado, de acordo com Fontanille (2008, p. 25), como um “amontoado estável de formas cristalizadas”, passa a ser concebido como “uma práxis”. Ocorre, assim, um deslocamento do interesse das estruturas para as operações e das oposições discretas em direção às diferenças tensivas e graduais. Essa virada se dá quando Greimas e Fontanille publicam *Sémiotique des passions*, em 1991. Segundo Lopes e Lima (2016, p. 105), os estudos do sentido, que antes eram voltados primordialmente para o sentido do enunciado e para o plano de conteúdo dos textos, caminham para o desvelamento do “próprio ato da semiose”, de suas condições perceptivas e afetivas” e de “seus efeitos sobre os sujeitos”. A esse respeito, Landowski (2002, p. 127-128) afirma na apresentação que faz da obra *Da imperfeição* (2002):

Isso permite entender que ao lado do sentido já “realizado”, base da semiótica tradicional do discurso enunciado, o objeto do qual se trata agora [...] seja sobretudo, o sentido *em ato*, tal como o experimentamos – o vivemos – quando emerge dos vínculos diretos que cada um tece com o mundo a seu redor. De acordo com esta perspectiva [...] já não se pode definir o sentido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir de determinado tipo de organização sígnica. Temos que concebê-lo, antes, como o efeito [...] do modo como nos relacionamos com a própria *presença* dos “objetos”, quer se trate [...] de uma obra de arte, do rosto, do corpo ou do discurso de outro sujeito, de algum elemento da natureza, ou do próprio sentir a nós mesmos aqui, agora, no momento em que, dependendo da nossa própria disposição, o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido (Landowski, 2002, p. 128).

O avanço da Semiótica em direção à dimensão sensível da significação se revela, pois, na obra *Da imperfeição* (Greimas, 2002), na qual o semioticista lituano formula o conceito de estesia e seu modo de presença na experiência cotidiana. Na análise que empreende do texto de Michel Tournier, a que se fez menção anteriormente, Greimas (2002, p. 25) define a apreensão estética como uma “relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor”, a qual é marcada pela excepcionalidade. Tal relação não é natural e nem sempre se dá diretamente, mas pode ser retomada *a posteriori* pelo sujeito, no

momento em que ele passa a refletir sobre o êxtase que o possuiu no momento vivido e para ao qual procura buscar um nome. Portanto, é apenas posteriormente que o sujeito tenta representar essa experiência, dando-lhe a forma de uma lembrança nostálgica, cognitivamente elaborada. Essa elaboração por meio do comentário, reconstrói a experiência vivida, ao projetar o acontecimento no futuro, oferecendo-lhe o acabamento necessário embora a fusão do sujeito com o objeto se desfça, pois, nessa reconstrução nostálgica, ele mantém a esperança de uma fusão futura, a que Greimas (2002, p. 27) denomina “nostalgia da perfeição”.

Nessa perspectiva, é importante mencionar Claude Zilberberg (2011) que, na esteira de Greimas (2002), desenvolve a noção de *acontecimento* no quadro da Semiótica tensiva. Para o autor (2011, p. 66), a tensividade é definida como “o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade, isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra”. Essa união define o espaço tensivo como lugar de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença do sujeito.

A dimensão da intensidade une o andamento e a tonicidade, ao passo que a dimensão da extensidade une a temporalidade e a espacialidade (Zilberberg, 2011, p. 69). O acontecimento, para o sujeito que sofre sua instantaneidade e detonação, pode ser considerado: “[...] o sincretismo, e, provavelmente, o produto das sub-valências paroxísticas de andamento e de tonicidade”. Do ponto de vista valencial, “o acontecimento, por ser portador do impacto, manifesta [...] que o sujeito trocou ‘a contragosto o universo da medida pelo da *desmedida*” (Zilberberg, 2011, p. 163, grifo do autor). O andamento e a tonicidade transtornam, portanto, o sujeito que sofre o acontecimento e, como este sobrevém de improviso, deixa aquele em estado de desorientação modal. A tonicidade afeta, por conseguinte, a integralidade do sujeito (Zilberberg, 2011, p. 171).

Em termos de extensidade, por sua vez, a temporalidade é aniquilada pelo acontecimento, e sua recomposição fica condicionada à desaceleração e à atonização, quando o sujeito retorna à atitude momentaneamente suspensa pelo acontecimento. A espacialidade também é afetada pela irrupção do acontecimento e, de acordo com o semioticista francês, um sujeito estupefato fica “*siderado, sem poder sair do lugar*” (Zilberberg, 2011, p. 172, grifo do autor).

Para Zilberberg (2007, p. 16-24), uma grandeza, pode se instalar no campo de presença de um sujeito segundo o seu desejo e, nesse caso, a modalidade que a rege é a do *conseguir*. No entanto, se a grandeza se instala abruptamente, sem nenhuma espera racional do sujeito, a modalidade que se instaura é a do *sobrevir*, relacionado assim à irrupção do acontecimento. Do ponto de vista figural, o conseguir e o sobrevir são regidos pelo andamento. Já em relação ao modo de eficiência, o autor distingue o par diretor constituído pela alternância entre foco e apreensão; enquanto aquele se inscreve como mediação entre a atualização e a realização do sujeito, este denomina o estado do sujeito de estado que se depara com o sobrevir do acontecimento e se espanta, sendo depois marcado pelo que lhe aconteceu.

Assim, a apreensão marca a transição entre o sobrevir e a potencialização. O modo de junção, por sua vez, diz respeito à condição de coesão pela qual um dado, sistemático ou não, é afirmado. No modo de junção, distingue-se o modo *implicativo* do modo *concessivo*. Zilberberg (2006, p. 23) associa o modo implicativo ao realizável, e a esfera da implicação seria “*se a, então b*”, relacionada, portanto, à causalidade, que tem por emblema o “*porque*”. Já o modo concessivo se associa ao acontecimento, e a sua esfera tem como emblema a dupla formada pelo

*embora* e o *entretanto*: “*embora a, entretanto não b*”. Nesse aspecto, no acontecimento, um dado programa é instaurado como irrealizável e, no entanto, um contra-programa o realiza (Zilberberg, 2011, p. 177).

O autor (2007, p. 24) define, pois, o acontecimento como o sincretismo ou integração entre o sobrevir para o modo de eficiência, a apreensão para o modo de existência, e a concessão para o modo de junção. Por outro lado, a integração do conseguir como modo de eficiência, da focalização como modo de existência, e da implicação como modo de junção define o exercício.

Convém lembrar, ainda, Luiz Tatit (2010, p. 153-188) que, em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*, ao analisar o conto “Nenhum, nenhuma” retoma o conceito de *memória*, que se relaciona tanto às reflexões de Greimas sobre a estesia, quanto à semiótica do acontecimento, desenvolvida por Claude Zilberberg. As observações de Tatit sobre a memorização são de grande relevância para a análise que empreenderemos do poema de Gullar e, por isso, nós a retomamos aqui.

A memorização, segundo Tatit (2010, p. 154-155), supõe que haja, de um lado, a retomada de “dados realizados à condição de norma em nosso universo cognitivo”. De outro lado, supõe uma reabsorção da experiência sensível pelo sujeito cujo tempo interno de recomposição para poder se realizar no discurso, após a suspensão do tempo interior, suspenso pela irrupção do acontecimento, começa a se recompor até a sua atualização em discurso. Essa reatualização da experiência sensível, todavia, não mais ocorre, como na sua apreensão inicial, por meio de uma “agudeza sensorial”, mas de modo inteligível, o que a torna um fato social. A memorização corresponde à potencialização e combina aspectos átonos e tônicos. Potencializar pressupõe, no primeiro caso, a passagem de um estado de realização para um estado potencial que, latente, se relaciona à atenuação da experiência impactante e, assim, perdura na memória do sujeito. No segundo caso, a potencialização intensifica um conteúdo na memória, para que seja sentido como falta e se *reatualize* em um novo processo discursivo.

Enfim, deve-se considerar ainda o conceito de sistemas semissimbólicos, cunhado por Jean-Marie Floch (1985, p. 206-207), que será também utilizado na análise de “Muitas vozes”. O pesquisador francês retoma a distinção estabelecida pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev entre os *sistemas simbólicos*, nos quais se observa uma relação de conformidade entre termos da expressão e do conteúdo, e os *sistemas semióticos* em que não ocorre essa conformidade (Hjelmslev, 2003, p. 115-118). Floch propõe, pois, o conceito de sistemas semissimbólicos, que são definidos pela relação de conformidade entre categorias do plano de expressão e categorias do plano de conteúdo. Assim, nos sistemas semissimbólicos a homologia não se estabelece entre termos, mas entre categorias dos dois planos. Esse conceito nos interessa, pois nos possibilita apreender efeitos de sentido inusitados no poema “Muitas vozes” com base na homologação entre categorias dos dois planos do texto: do conteúdo e da expressão.

Tomando como ponto de partida essas visadas teóricas, passemos à análise do poema “Muitas vozes” reproduzido a seguir.

*Muitas vozes*

Meu poema  
é um tumuto  
    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 açucares  
    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 fosseis à fala.

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

(Gullar, 2008, p. 453)

### 3 “Muitas vozes”: um acontecimento poético

[...] eu não podia mais me ater a normas prontas,  
eu tinha de descobrir no processo a forma do  
poema.

(Gullar, 1989, p. 28)

“Muitas vozes” faz parte da obra de mesmo nome de Ferreira Gullar, publicada em 1999. O poema se revela primeiramente como um *relato* de acontecimentos excepcionais, vivenciados no pretérito pelo sujeito da enunciação, nos quais se observa sua comunhão com objetos do mundo, suscitando o deslumbramento no enunciatário-leitor que, sensível a tais momentos de estesia, sente-se impelido a reconstruir os sentidos do texto por meio do desvelamento de estratégias enunciativas perceptíveis no processo de semiose textual. Segmentamos o poema, que é constituído de sete estrofes, em quatro partes, para fins de análise. A primeira delas engloba as três primeiras estrofes.

Na primeira estrofe, o enunciador-narrador, projetado no presente da enunciação enunciada, no papel temático de um poeta, refere-se a seu estado de conjunção com o objeto que constrói, o poema, que passa a caracterizar: “Meu poema / é um tumulto:/ a fala/ que nele fala/ outras vozes/ arrasta em alarido”. Tal caracterização se dá por meio de verbos no presente omnitemporal que, segundo Fiorin (1996, p. 150-151), relaciona-se ao “momento do acontecimento”, é “ilimitado” e enuncia verdades eternas.

A seguir, na segunda estrofe do texto, observa-se a projeção actancial por meio de embreagem enunciativa; o enunciador-narrador utiliza a primeira pessoa do plural no lugar da primeira do singular, incluindo-se num “nós” que engloba o enunciatário, como a sugerir que este passe a assumir com ele o ponto de vista sobre a incorporação das vozes a que se refere no texto: “estamos todos nós/ cheios de vozes/ que o mais das vezes/ mal cabem em nossa voz”. Desse modo, num processo dialógico, alude às vozes plurais que se manifestam no texto, para, na terceira estrofe, dirigir-se explicitamente a um *tu*: “se dizes *pêra*/ acende-se um clarão /um rastilho/ de tardes e açucares /ou/se *azul* disseres/pode ser que se agite/ o Egeu/em tuas glândulas”.

Cabe ressaltar que esse *tu*, pressuposto pelas formas verbais “dizes” e “disseres”, consiste em outra embreagem enunciativa na qual o enunciador-narrador se reporta a si mesmo, como se fosse uma segunda pessoa. Para Fiorin (1996, p. 93), “há um processo de desdobramento fictício do enunciador que se constitui num outro, para ser alvo de suas apreciações, confidências, etc”. De nossa perspectiva, o enunciador narrador assume tanto seu próprio papel quanto o do enunciatário, numa espécie de alusão, enfim, ao sujeito da enunciação.

A segunda e a terceira estrofes do poema exercem a função de aposto explicativo da primeira, conforme revelam os parênteses que se abrem no segundo conjunto de versos e se fecham no terceiro. Os dois conjuntos de versos fazem referência à diversidade e à pluralidade de vozes que ressoam na palavra poética e chamam a atenção do enunciatário para a plurissignificação do signo poético. É o que se nota nos versos: “se dizes *pêra*/ acende-se um clarão /um rastilho/ de tardes e açucares”. Enfatiza-se aí o sensível, inscrito no signo “*pêra*” que, ao ser *dito*, por analogia, evoca sinestésica e simultaneamente, além da audição, a visão. Esta, embora seja o mais superficial dos sentidos, segundo Greimas (2002, p. 26), aqui está associada ao clarão que se acende e, nesse aspecto, também está

escalonada ao nível da luz, considerada pelo semiótico lituano “o patamar mais profundo da visualidade”. Ademais, observa-se que a verbalização de “pêra” também remete à sensação tátil, associada ao calor emitido pelo rastilho e, ainda, ao paladar que o açúcar aguça. Essa pluralidade de sensações que a palavra, ao ser *dita*, suscita no enunciador narrador, possibilita-lhe a total conjunção com o “objeto”, o poema, em cujo contexto se engendra a palavra poética.

É interessante mencionar aqui a hipótese levantada por Paolo Fabbri (2002, p. 100, grifo nosso) a respeito da forma como Greimas conceberia o sujeito sinestésico que, como o sujeito tátil tenderia a “[...] *fundir-se no objeto*, a voltar às cercanias do originário”. Para o semiótico italiano, “tatilidade e sinestesia são o limite sensível do qual se tenta o salto que da percepção (que inaugura o conhecimento) se aproxima de um sentir articulado à afetividade profunda” (*ibid.*).

A mesma sensação sinestésica evoca a palavra *azul* que, na possibilidade de ser *dita*, também por analogia, evocaria não apenas a audição, mas de forma metonímica, ainda levaria o enunciador-narrador à entrevisão das águas agitadas do Egeu. Tal agitação do objeto, exterior ao enunciador narrador, entrevisto pela cor azul que o caracteriza, seria, por sua vez, interiorizada, levando-o, pois, a se agitar, “em suas glândulas”, deslumbrado com a experiência estética. Percebe-se, por conseguinte, nessa estrofe a subjetivação tanto da “*pêra*” quanto do “Egeu”, operadas pelo enunciador-narrador tal qual observa Greimas (2002, p. 30), em análise que faz a respeito da operação de subjetivação da gota d’água realizada pelo sujeito no texto de Michel Tournier.

A segunda parte do texto é constituída da quarta, da quinta e dos dois primeiros versos da sexta estrofe. Nesse segmento, o enunciador-narrador faz menção a acontecimentos do passado que retornam a seu campo de presença e se corporificam no texto na forma de imagens poéticas que exprimem sensações vindas à tona por meio de sua memória afetiva: “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”. Convém destacar o uso do pretérito perfeito na única frase com verbo desse segmento. Esse tempo verbal expressa acontecimentos acabados, pontuais, em termos de aspectualidade. Assim, “ouviste” introduz a menção a acontecimentos que, embora findos no pretérito, tiveram uma duração intensa, pois persistiram em sua memória.

Nesse sentido, tais acontecimentos, apesar de distantes, longes no tempo, em termos de extensidade, tornam-se próximos em termos de intensidade, revelando “a unicidade da experiência”, nesse caso, poética (Greimas, 2002, p. 30), conforme se evidencia nos três primeiros versos da sexta estrofe que fecham esse segmento. Nesses versos, o enunciador-narrador retoma, por meio do anafórico “tudo isso”, os acontecimentos pretéritos que permaneceram silenciados em seu interior (“Tudo isso em ti/ se deposita /e cala”) e vão ser exteriorizados nos versos a seguir, materializados por meio de figuras que simulam a semiótica do mundo natural.

O terceiro segmento é, pois, composto dos cinco últimos versos da sexta estrofe e revela a irrupção do acontecimento: “Até que de repente/ um susto/ ou uma ventania (que o poema dispara) /chama/esses fósseis à fala”. Esse segmento pode ser considerado uma espécie de clímax do poema, na medida em que retoma os acontecimentos que, anteriormente potencializados, reatualizam-se abruptamente, em forma de experiência estética, como anuncia o advérbio “de repente”. Marcado pelo aspecto pontual, “de repente” faz alusão à rapidez com que

esses acontecimentos se materializam. Assim, embora inativos, calados, fossilizados, na memória afetiva do enunciador-narrador, causam espanto ao serem chamados à fala por meio da palavra poética. Esse espanto se revela pelo estado de “susto” (que o poema “dispara”), causando o deslumbramento no sujeito da enunciação, o enunciador-narrador e o enunciatário.

É importante notar a presença dos parênteses, que tem o intuito de enfatizar a oração explicativa, cujo sujeito é o poema, utilizado como sinônimo de fala. É como se o enunciador-narrador não quisesse deixar dúvidas de que o poema é o operador do acontecimento, ou melhor, é o próprio acontecimento que sensivelmente possibilita ao sujeito da enunciação a comunhão com o objeto mundo, por meio da experiência estética.

Convém destacar aqui o sentido da palavra fóssil que, segundo o *Dicionário Houaiss* (2009), refere-se à paleontologia: “aglomeração de despojos, restos, formas, figuras de corpos organizados, que se encontram enterrados em diversas profundidades ou embebidos em variadas matérias, e que indica as suas formas primitivas”. Um segundo significado, derivado por extensão desse primeiro, é o que se aproxima da figura lexemática *fósseis*, alusiva aos acontecimentos pretéritos que evoca: “aquilo que é muito antigo (em relação a outra coisa)” (Houaiss, 2009).

O sema /antiguidade/, apreensível em *fósseis*, possibilita-nos entrever essa figura como metáfora relacionada aos quatro acontecimentos que foram marcantes para o enunciador-narrador no pretérito, justamente por terem se realizado com “alta densidade de presença”, como diz Tatit (2010, p. 156). Esses “fósseis”, potencializados, ou como diz o enunciador-narrador, *depositados* em sua memória, embora ali *calados*, na acepção de ali *gravados* em seu interior, na medida em que foram intensos, guardam como diz Greimas (2002, p. 27), “a nostalgia da perfeição” e são reatualizados, chamados à *fala* poética. Ademais, importa destacar o jogo estabelecido pelo enunciador-narrador entre “cala” e “fala”, figura antitética que leva o enunciatário a atentar para o plano de expressão do poema no qual a rima, que se manifesta nessa figura retórica, é um dos elementos responsáveis pela criação do ritmo no texto.

É, pois, no poema que os acontecimentos vividos metamorfoseiam-se em imagens poéticas que intentam surpreender o enunciatário. Isso se evidencia no quarto e último segmento do texto, composto dos três versos da última estrofe: “Meu poema/ é um tumulto, um alarido:/ basta apurar o ouvido”. O enunciador-narrador fecha, assim, o poema como uma espécie de refrão, pois retoma os dois primeiros versos da primeira estrofe, com uma pequena variação, na qual se destacam as figuras “alarido” e “ouvido”. Cabe observar a presença de um apelo dirigido ao enunciatário (“basta apurar o ouvido”) neste último verso do texto. Se desdobrarmos essa oração reduzida com a introdução do conectivo, teremos: *basta que você apure o ouvido*.

Assim, o apelo se explicita, levando o enunciatário a atentar/ apurar o ouvido para o plano sonoro do texto, no qual se observa, por exemplo, a assonância do /i/, presente, nestes dois últimos versos, em “alarido” e “ouvido”. O fonema /i/ é caracterizado por ser o mais agudo entre os fonemas vocálicos. Tal assonância incide sobre a sílaba tônica de inúmeros versos do texto, ao todo são 13, e constitui uma rima toante. Esse eco em /i/ – elemento do plano de expressão – harmoniza-se, ademais, com os acontecimentos vividos pelo enunciador narrador no pretérito, os quais, reelaborados na forma de imagens poéticas, recuperam sua intensidade no acontecimento estético que constitui o poema.

Vale lembrar aqui Octávio Paz (1982, p. 118) em “O arco e a lira”, obra na qual o poeta mexicano diz que “ritmo e imagem são inseparáveis” e “só a imagem poderá nos dizer como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido”. Essa observação nos leva a retomar a construção dos sentidos do texto poético no qual se corporifica a isotopia temático-figurativa que desnuda o tema da relevância do plano de expressão oral na poesia. Essa isotopia, que é extensa e coextensiva a todo o texto, compõe-se das figuras “vozes”, “fala”, “voz”, “dizes”, “disseres”, “ouviste”, “rumores”, “alarido”, “ouvido”.

Desse modo, o enunciador-narrador, ao retomar o presente nas estrofes finais, com vistas a reiterar a irrupção do acontecimento estético, leva o enunciatário a perceber que ele mobiliza vários recursos para a construção do ritmo ao longo do texto. Um desses recursos é a aliteração. Observa-se, nesse sentido, a ocorrência de sessenta e sete fonemas fricativos e dez vibrantes no poema. Há, portanto, um total de 77 fonemas contínuos no texto, ao passo que são 70 os fonemas oclusivos nele presentes, caracterizados pela descontinuidade. Assim, pode-se apreender uma categoria no plano de expressão textual que opõe fonemas oclusivos, descontínuos, a fonemas fricativos e vibrantes, marcados pela continuidade.

No plano de conteúdo, por sua vez, convém lembrar, os acontecimentos vivenciados no pretérito pelo enunciador-narrador eram marcados pelo aspecto pontual, terminativo, descontínuo e, embora findos e breves, persistem, potencializados em sua memória, tornando-se atemporais quando se realizam como um acontecimento estético, o próprio poema.

Assim, à categoria do plano de expressão /descontinuidade vs. continuidade/ correlaciona-se a categoria do plano de conteúdo /efemeridade vs. atemporalidade/, instituindo uma relação semissimbólica apreensível no texto.

O ritmo, caracterizado pela continuidade, também se torna perceptível pela presença dos *enjambements* na primeira estrofe do poema. Assim, embora no plano visual ela seja constituída de seis versos curtos, os encadeamentos sintático-semânticos dos *enjambements* os reduz, no plano sonoro, a três versos mais longos, – hexassílabos, heptassílabos e decassílabos, respectivamente. Portanto, alongados, esses versos são também caracterizados pela continuidade sonora, – extensa –, como a extensão temporal que o enunciador-narrador sugere para a duração do poema que, enquanto construção estética, é atemporal e pereniza os momentos vividos.

## Considerações finais

O exercício de leitura aqui apresentado de “Muitas vozes”, de Ferreira Gullar, longe de esgotar os sentidos do texto, teve por objetivo demonstrar alguns dos caminhos para a análise da construção da significação do poema com base nas correlações apreensíveis entre a forma de expressão e a forma do conteúdo do texto. Procuramos desvelar o modo como o enunciador-narrador constrói o acontecimento estético, que constitui o poema, simulando recordar acontecimentos extraordinários vividos na cotidianidade.

Observamos que, tendo em vista o aparato metodológico da Semiótica, o caráter estético do texto se materializa particularmente por meio do uso de procedimentos discursivos e textuais. Em relação aos primeiros, destacam-se tanto os mecanismos de projeção do enunciador-narrador, do enunciatário e a anulação

da distância entre ambos, que compartilham respectivamente a criação e a reconstrução do texto por meio do ato de leitura, quanto os procedimentos semânticos que, por meio dos percursos figurativos, possibilitam a fusão sensorial entre sujeito e objeto no nível do enunciado.

Há que se destacar, por outro lado, as relações semissimbólicas entre a expressão e o conteúdo que revelam a categoria /descontinuidade vs continuidade/ materializadas nos dois planos, com a preponderância do contínuo em relação ao descontínuo. Assim, à descontinuidade sonora dos fonemas oclusivos se homologa à duratividade efêmera dos acontecimentos extraordinários que o enunciador-narrador projeta no pretérito, enquanto à continuidade sonora dos fonemas fricativos e sibilantes se homologa a atemporalidade do acontecimento estético que constitui o poema, simulacro dos acontecimentos extraordinários vivenciados pelo sujeito da enunciação enunciada. Outro recurso, que desvela o impacto que o acontecimento estético provoca no enunciatário, materializa-se no plano sonoro do texto, por meio dos elementos responsáveis pela criação do ritmo, também marcado pela continuidade.

Utilizando, portanto, essas estratégias, o enunciador-narrador, cria o acontecimento estético, que é o poema, como simulacro da “nostalgia da perfeição”, levando o enunciatário a vislumbrar o texto poético enquanto possibilidade de “dizer o indizível”.

## Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. do GRUPO CASA. Bauru-SP: EDUSC, 2003.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 1995.
- COELHO, Jacinto do Prado. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FABBRI, Paolo. Introdução. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris / Amsterdã, Hadès / Benjamins, 1985.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Trad. Jean Cristtus Portela. 1ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro. José Olympio, 2008.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GULLAR, Ferreira. Reinvenção da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1943].
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

- LANDOWSKI, Eric. De L'imperfection, o livro do qual se fala. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- LOPES, Ivã; LIMA, Eliane. O acontecimento no ato de leitura: um estudo de caso. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Gláucia Muniz Proença. *Em torno do acontecimento*. Uma homenagem a Claude Zilberberg. Curitiba: Appris, 2016.
- MOISÉS, Leyla Perrone. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. Trad. Maria Lúcia Vissoto Paiva Diniz. *Galáxia*, v.7, n. 13, PUC, SP, jun. 2007, p. 13-28.
- ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

ABRIATA, Vera Lúcia Rodella  
The aesthetic event in “Muitas vozes” by Ferreira Gullar  
*Estudos Semióticos*, thematic issue  
“Contributions of semiotics and other theories  
of text and discourse to teaching”  
vol. 15, n. 2 (2019)  
issn 1980-4016

---

**Abstract:** *This article analyzes the poem “Muitas Vozes”, by Ferreira Gullar, based on the theoretical assumptions of Paris School of Semiotics. The objective is to reflect on how this methodology of analysis of discourses can contribute to the apprehension of the meaning in the poetic text. We focus on the relations between enunciation and utterance and between the expression and content plans in the poem in order to observe how the subject of enunciation constructs the text as an aesthetic event, a notion developed by AJ Greimas in Da imperfeição (2002). We also use the notion of event, developed by Claude Zilberberg (2006, 2007, 2011) and of semi-symbolism, established by Jean-Marie Floch (1985).*

**Keywords:** *Semiotics; Poetry; Event; Semi-symbolism; Ferreira Gullar.*

---

### Como citar este artigo

ABRIATA, Vera Lúcia Rodella. O acontecimento estético em “Muitas vozes” de Ferreira Gullar. *Estudos Semióticos* [on-line]. Volume 15, n. 2. Dossiê temático “Contribuições da Semiótica e de outras teorias do texto e do discurso ao ensino”. Editoras convidadas: Diana Luz Pessoa de Barros, Lucia Teixeira e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2019. p. 328-339. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) . Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento: 31/07/2019

Data de aprovação: 25/09/2019

---