

## REPETIÇÃO E SIGNIFICADO POÉTICO (O DESDOBRAMENTO COMO FATOR CONSTITUTIVO NA POESIA DE F. GULLAR)

Guaraciaba Micheletti \*

**RESUMO:** A repetição, elemento fundamental na construção de sentido, consiste num dos procedimentos básicos da língua. Através da poesia de Ferreira Gullar, este procedimento é visto como um desdobramento que se manifesta nas diversas camadas lingüísticas: fônica, léxica, sintática, semântica e, além disto, estabelece um diálogo com outros textos através da paródia e estilização. O seu discurso revela, por vezes, o desdobramento de outros discursos.

**Palavras-chave:** poesia, repetição, linguagem poética.

Traduzir uma parte  
na outra parte  
– que é uma questão  
de vida ou de morte –  
será arte? FG

**A** repetição consiste num dos procedimentos básicos da língua. Ela é um dos elementos fundamentais da construção de sentido tanto na prosa quanto na poesia. Constitui fator de relevo para a coesão seqüencial que, por sua vez, responde pela coerência.

A repetição ou reiteração se manifesta nos níveis fonológico (aliterações, assonâncias), morfológico (morfemas, palavras), no sintático (especialmente através de estruturas paralelísticas) e no semântico. Embora o centro do meu enfoque seja a repetição no texto poético, começarei, para efeito de comparação, por apontar alguns traços na prosa. Observemos o fragmento abaixo:

---

\* Universidade de São Paulo.

São Paulo – Primeiro veio o HIV. Depois, a esse novo flagelo da humanidade, vieram somar-se o Ebola, o Sabiá, os Hantavírus e, agora, o novo vírus assassino da Amazônia, provavelmente da família dos Arenavírus.

Todos eles têm em comum a perspectiva de uma morte horrível, seja numa lenta agonia em que o sistema imunológico e o corpo definham, seja numa voraz febre hemorrágica em que os órgãos se liquefazem e os poros jorram sangue.

Os vírus são de fato intrigantes. Durante muito tempo acreditou-se que, por sua simplicidade, eram as formas primordiais da vida. Hoje não são considerados animais, vegetais ou procariontes. Ganham seu próprio reino. Já não são nem mesmo tidos como seres vivos, pois não têm condições de realizar qualquer processo metabólico sem a ajuda de uma célula hospedeira.

Existe porém uma outra linhagem de vírus mais perigosos (nível de biossegurança 5), da qual só agora a ciência toma conhecimento. São os vírus sociológicos. Como seus primos, são incapazes de sobreviver sem sugar uma célula e causam sintomas terríveis que acabam por destruir o hospedeiro.

No Brasil, infelizmente, proliferam as mais diversas espécies dessas ameaças. Há pouco constatou-se um caso grave de epidemia causada pela unidíssima família do Canavírus, os produtores de açúcar e álcool do Nordeste. Vivendo à custa de grandes subsídios federais, esse grupo infeccioso não apenas suga lentamente os cofres públicos como também provoca demolidoras convulsões que destroem casas populares. Nos últimos quatro anos registraram-se 90 mil famílias vitimadas. (...)¹

Num texto como esse, o maior grau de repetição aparece no nível semântico, através do léxico, já que se trata de uma composição de caráter argumentativo em que a idéia central, depositada no termo *vírus*, vai-se propagando em diversos níveis, numa expansão crescente, para deixar o campo biológico e atingir o social. Assim, ao longo de todo o texto, encontramos *substitutos* para o termo e mais todo um campo semântico que a ele remete.

Do ponto de vista sintático, estruturas frasais se repetem (paralelismo), retomando parcialmente o já dito para avançar na direção do que se pretende dizer, em termos de macro estrutura textual. No terceiro parágrafo, depois de um sujeito explícito (*vírus*) na primeira oração, seguem-se várias outras, nas quais ele se encontra elíptico, como que rondando ameaçadoramente. Nesse mesmo parágrafo, constata-se uma

1 Hélio SCHWARTSMAN, *Folha de S. Paulo*, 05/06/95, 1.2.

repetição que conduz a uma espécie de gradação: “durante muito tempo acreditou-se”; “Hoje já não são considerados”; “Já não são nem mesmo tidos”.

Na prosa, regra geral, a repetição de fonemas ocorre num grau menor, pois a sua presença atrairia a atenção para si, para o código, o que não interessa quando as mensagens possuem objetivos referenciais; mas nem por isso ela deixa de existir. Observemos as seqüências: “Existe porém uma outra linhagem de vírus mais perigosos (...)”. São os vírus sociológicos”. Nelas os adjetivos *perigosos* e *sociológicos* se ligam especialmente pela assonância das vogais /i/, /ó/, /o/ e pela aliteração do /s/, estabelecendo para o leitor a junção entre a idéia de periculosidade do vírus, agente biológico, e de certos agentes sociais.

Isso tudo como um exemplo de que esse processo entra na composição significativa de qualquer tipo de texto. Como já foi mencionado, a sua participação na prosa, especialmente na referencial, apresenta um menor relevo, para que o leitor não se fixe no código, pondo à margem a mensagem comunicada.

## O SIGNIFICADO POÉTICO

Embora o artista se valha da linguagem comum, o falante de uma língua natural percebe como diferente o seu uso no texto poético. Certamente os valores culturais e a tradição determinam a percepção dessa diferença, o que não a invalida enquanto tal. Segundo Wimsatt e Brooks, “a forma efetivamente abrange e penetra a mensagem de modo a constituir-se em significado profundo e substancial, mais que em mensagem abstrata ou de ornamento separável. Tanto na dimensão científica ou abstrata como dimensão prática ou retórica, existem a um só tempo a mensagem e os meios de comunicá-la, entretanto a dimensão poética é aquele significado vividamente unificado e que coincide com a forma”.²

2 Apud Samuel LEVIN, p.13.

O significado poético parece nascer de uma especialização da linguagem, já que a sua função básica, primeira, é a da comunicação. Quando mergulhamos no passado, verificamos que a linguagem verbal, mesmo tendo suas origens vinculadas à expressão poética, já preenchia uma função tão pragmática quanto a que hoje reconhecemos como comunicativa ou referencial, já que visava basicamente a uma troca de informações.

Como se sabe, com as profundas alterações que foram ocorrendo ao longo dos séculos, foi-se processando uma divisão de trabalho. Aos homens foram reservados papéis sociais diferenciados. Ao artista coube cuidar dos aspectos culturais da comunidade. O poeta, um artista, passou a usar as palavras com fim específico de uma representação de mundo, atribuindo-lhes outros valores além daqueles mais imediatos; a palavra transformou-se na matéria prima de seu ofício. Pondo à margem o aspecto da evolução histórica, retornando à época presente, a primeira distinção formal que nos ocorre é entre a prosa e a poesia.

A prosa pode ser pensada como a linguagem do cotidiano, que supre nossas necessidades mais comuns e concretas. A linguagem poética objetiva nossas necessidades estéticas, menos concretas e menos delimitadas.

Ainda no âmbito da linguagem prosaica, reconhece-se uma distinção entre a prosa, discurso do dia a dia, e aquela poética que recria esteticamente o mundo. A prosa é de que nos valem para a expressão e a comunicação de nossas necessidades mais imediatas, embora vincada por traços de um estilo individual, mantém alguns padrões que visam basicamente garantir a comunicação mais eficiente. Em certo sentido, a prosa poética goza de maior liberdade. Permanecem as necessidades comunicativas, mas a elas sobrepõem-se as necessidades estéticas. Nela, a valorização do significanté é fundamental e o processo de repetição aparece mais intensamente desde os fonemas até à organização sintática. Observe-se a frase do romance *Mar Morto* de Jorge Amado: "*Lívia fita a vela* que anda que busca inutilmente." O narrador descreve a busca do corpo de Guma, marido de Lívia que morreu no mar, durante uma

tempestade. Nela, podemos observar as aliterações das constrictivas lábiodentais f/v e oclusivas dentais t/d (mais a oposição f/t - surdas e d/v sonoras), as assonâncias das vogais /i/ e /a/, além de identidades fônicas presentes na seqüência *Lívia fita a vela*. A combinação dessa repetição sonora à repetição de duas orações adjetivas que se referem a "vela", sugerem, nesse contexto, a imagem de movimento.

Finalmente, no poema, tem-se o grau máximo de repetição. Nele mais que em qualquer outro texto tudo significa, o material lingüístico plasma o conteúdo a ser comunicado. Na poesia o ritmo, construído à base de recorrências, cria uma espécie de campo encantatório que prende o leitor à magia dos sons e das palavras. Assim, antes de pensar o significado da mensagem que está recebendo, o leitor (que recria mentalmente os sons) deixa-se enredar na teia sonora dos significantes ou, no caso da poesia dita concreta, também na imagem visual que lhe toca.

Entre a prosa e a poesia o que altera é o grau, enfim a quantidade de recorrência e o modo de seu uso, a sua distribuição. Na prosa escrita a repetição constrói os nexos requeridos pelas necessidades do pensamento racional. Constitui-se num dos fatores básicos de coesão e coerência, por estabelecer elos entre as partes do discurso. Na poesia, a função de ligar permanece, mas relaciona-se especialmente à expressividade. As recorrências sonoras, lexicais e sintáticas promovem uma série de correlações que criam elos entre o escritor e o leitor, atingindo pateticamente o segundo.

Na prosa, o grau de redundância propiciado pelas repetições sofre um controle mais rígido. Ela necessita de uma medida exata: se for menos que a requerida, corre-se o risco da obscuridade e do não-entendimento da mensagem; se maior que a necessária, poderá acarretar prejuízos à qualidade de recepção da mensagem, porque o efeito de *saturação* pode distrair ou desinteressar o leitor. Já no poema, a *saturação* impregna o leitor, seduzindo-o. Essa relação pode ser tida como um dos fatores que respondem pelo processo de composição. Na poesia não importa a quantidade de informação e a ligeireza de sua transmissão, o que vale é o grau de tensão que se atinge, decorrendo desse

fato a valorização do significante. Há uma espécie de motivação na constituição do significado; na poesia, o significante significa.

Na técnica de desdobramento que Ferreira Gullar emprega em sua poesia, em particular no *Poema Sujo*, o uso da repetição adquire um relevo especial.

Analisando-se o poema, surpreende-se um processo de desdobramento em todos os seus níveis da linguagem: fonológico, léxico, sintático; e, extrapolando os seus próprios limites, mantém um diálogo com outros textos, através da estilização e da paródia. Assim, o seu discurso representa, em muitos momentos, um desdobramento de outros discursos. Há, através de sua composição, uma procura individual de "entendimento" do mundo, da existência.

Ancorado nessa técnica, o poeta empreende uma busca dinâmica, vai construindo o mundo e o desentranhando no próprio processo de confecção do poema. Fixa-se uma imagem de continuidade. Embora não se trate de uma análise conteudística, convém notar que o desdobramento – recurso formal – que brota através das múltiplas possibilidades de repetição, constitui o tema do desdobramento da vida humana, a qual, para Ferreira Gullar, em qualquer circunstância histórico-social, se apresenta como prolongamento, continuidade. Uma continuidade que ultrapassa os limites do poema, já que ele o suspende, sem finalizá-lo através de qualquer recurso de pontuação.

Do ponto de vista formal, o desdobramento consiste num repetir parte de um dos elementos que constituem o signo; considerando que o signo possui um feixe de traços significativos, o desdobramento vale-se da retomada de um ou mais traços que, portanto, são reiterados, mais novos traços. Quando o processo ocorre em cadeia, vamos observar um novo que é sempre um mesmo. A idéia é a de estar um no outro, continente e conteúdo acabam por fundirem-se para expressar as necessidades comunicativas e as de exteriorização de um eu.

O ato de desdobrar faz com que um mesmo significante se repita até um ponto de saturação, quando do velho jorra o novo como no "processo do amanhecer":

os primeiros passos na rua

ruídos da cozinha

um galo

rente a nós

explode

(no quintal)

e a torneira do tanque de lavar roupas

desanda a jorrar manhã (P.S., p.47)

os primeiros

até que de galo em galo

No contexto do poema, os desdobramentos emergem de vários tipos de repetição: da repetição propriamente dita, da aproximação e da oposição. Por aproximação entendo o que envolve similitude (comparação, metáfora etc.); há, neste tipo, a iteração de um sema que será retomado na palavra ou expressão seguinte. À reiteração de fonemas, palavras e estruturas, sem nenhuma alteração do significante, denomino repetição. E considero oposição a aproximação ou junção de elementos tradicionalmente opostos como claro/escuro, mas que se resolvem num termo hipônimo, explícito ou implícito; no exemplo encontramos uma imagem que se atém à percepção visual. Numa continuidade ou até mesmo numa outra duplicação desse procedimento, registra-se a relação do universal com o particular; neles se repete uma fração de um elemento totalizante, "muitos dias num só dia".

No *Poema Sujo* o processo se inicia com a repetição de um vocábulo, "turvo"

turvo turvo

a turva

a mão do sopro

contra o muro

escuro

menos menos

menos que escuro

menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

(P.S., p.11)

e prossegue com a aliteração principalmente dos fonemas /o/ e /u/: turvo, sopra, muro, escuro, fosso, furo, carregando a idéia de difícil permeabilidade. Há uma associação pelo significado e pelo som. No trecho apresentado, noto a repetição: palavra/palavra (turvo turvo), palavras diferentes mas com semas comuns (muro escuro) e de sons (o, u) que por sua articulação reforçam a significação proposta.

Como efeito de sentido, a repetição em geral é apontada como intensificadora de determinado traço criando expectativa e tensão. Mais que expectativa e tensão, ela gera o próprio significado.

Pode-se observar a importância da repetição em nível morfológico, na composição de algumas palavras e locuções em língua portuguesa que são a essência da matéria prima poética no *Poema Sujo*. Assim, em *turvo turvo*, na qual o segundo termo, embora idêntico ao primeiro do ponto de vista do significante, determina-o, intensificando-o. Cabe lembrar que as palavras ou pequenos sintagmas nominais, soltos em versos, adquirem uma grande autonomia significativa e sua significação se expande em várias direções. Os sentidos se multiplicam como também as possibilidades de ligação com outros termos e/ou versos do poema. Nesse contexto, as repetições, além de intensificarem o grau de tensão que parte do poeta para o leitor, exercem o importante papel de entrecruzarem os fios que compõem o tecido poético.

Uma palavra isolada, ou um sintagma maior (também isolado), comporta significações e valores diversificados, mas ao se repetir constrói uma rede de significações. Desse modo, a aproximação muitas vezes se concretiza num processo enumerativo-associativo que emerge da repetição:

azul  
era o gato  
azul  
era o galo  
azul  
era o cavalo  
azul teu cu

tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana entre os cheiros de flor e bosta de corpo aberta como uma boca do corpo (não como a tua boca de palavras) como uma entrada para

eu não sabia tu  
não sabias  
fazer girar a vida  
com seu montão de estrelas e oceano  
entrando-nos em ti (P.S., p 11 e 12)

São membros de uma mesma espécie (animal) que se juntam e que possuem algo em comum (cu) – o elemento final – que favorece a introdução de um novo dado, que proporciona a progressão, tornando possível a passagem do corpo (animais, vegetais, homem) ao universo (estrelas e oceano). (P. S. p.)

As oposições identificadas no poema não se constituem, num nível mais profundo em "verdadeiras oposições", visto surgirem a partir de desdobramentos. A rede tecida pelas repetições compõe um campo mais abrangente, no caso dos contrários, registra-se uma percepção que tende a integralizar, a tornar uno o conteúdo.

menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo  
escuro  
mais que escuro  
claro  
como a água? como a planta mais claro claro: coisa alguma:  
e tudo  
(ou quase)

.....  
e eu me pareço tão pouco  
pra tantas mortes e vidas  
que se desdobram  
no escuro das claridades, na minha nuca, (P. S., p.11 e 78)

O ritmo, que se faz no eixo lingüístico da combinação, também é um dos elementos da linguagem poética, ou não, que se baseia na

repetição. Sem uma preocupação com uma definição mais técnica, o ritmo corresponde a impressões sonoras que aparecem distribuídas de forma homogênea, cujas variações dependem dos intervalos e da intensidade dos sons. De algum modo, ele “revela uma intenção, algo como uma direção, provoca uma expectativa”<sup>3</sup>. No *Poema Sujo*, há uma grande variação de ritmos, mas sempre um provém do outro, motivado; e, de certo modo, duplica o significado proposto.

No nível sintático, o paralelismo, outro recurso, que se funda na repetição de uma estrutura, muito utilizado na poesia, participa do processo de desdobramento do *Poema Sujo*, aproximando muitas vezes aparentes opostos, com fundamentos nos conceitos de singularidade e universalidade. No exemplo que se segue, surpreendemos uma mescla de homologias e antilogias.

Sobre os jardins da cidade  
urino pus. Me extravio  
na Rua da Estrela, escorrego  
no Beco do Precipício.  
Me lavo no Ribeirão.  
Mijo na Fonte do Bispo.  
Na Rua do Sol me cego,  
na Rua da Paz me revolto  
na do Comércio me nego  
mas na das Hortas floresço;  
na dos Prazeres soluço  
na da Palma me conheço  
na do Alecrim me perfume  
na da saúde adoço  
na do Desterro me encontro  
na da Alegria me perco  
Na Rua do Carmo berro

3 Octávio Paz, p. 68.

na Rua Direita erro  
e na da Aurora adormeço

Acordo na zona. O dia ladra, navega  
enfunado e azul (P.S., p. 83 e 84)

Nota-se que o paralelismo, nessa composição, ocorre não apenas em termos da linguagem verbal, mas também na constituição da página impressa, pois efeitos visuais são repetidos. O que se explica, em certa medida, pelas ligações do poeta com o Movimento Concretista.

Num outro nível, a repetição reveste-se, amiúde, do diálogo com toda a tradição artístico-cultural sob a forma de *referências*, *estilização* e *paródia*.

As primeiras engastam-se no poema como citações aliadas ao cotidiano do poeta homem. A citação reproduz, ainda que parcialmente, o significado do elemento referido. Desse modo, tem-se uma espécie de desdobramento de um signo anterior à realização do texto.

sambos e frevos azuis  
de Fra Angelico verdes  
de Cézanne  
matéria sonho de Volpi

A reiteração fica mais patente quando se trata da utilização de procedimentos de *estilização* e de *paródia* que se instalam por incorporação de fragmentos de outros poemas. Encontramos em *Poema Sujo* outras composições de Ferreira Gullar que são retomadas a partir de um dado e reelaboradas. Sobre o galo, figura recorrente na poesia dos modernos (entre outros alinham-se Drummond, Bandeira, João Cabral), Gullar compõe em 1951, o *Galo Galo* (... de alarmante crista, guerreiro/medieval ...) <sup>4</sup>, em *Poema Sujo* “um galo explode” e ao seu lado “a tornei-

4 In *A Luta Corporal*, 15.

ra do tanque de lavar roupas desanda a jorrar a manhã" (p.47). A pobre ave guerreira junta-se prosaicamente ao cotidiano. O retorno ao tema fez-se com o auxílio de outro poema de J.Cabral de Melo Neto – *Tecendo a manhã* – mas não como neste último, pois a "teia" "se urde" de "galo em galo" não para formar liricamente a "luz balão", mas para "explodir"; fundem-se lirismo e cotidiano.

As peras, de *A luta corporal*, (p. 26-27) ressurgem no *Poema Sujo* ligadas ao apodrecimento. O poeta retoma a idéia do apodrecer, frequente na sua obra e a explora exaustivamente. A pera, nas suas palavras um "exemplo velho", desencadeia o apodrecimento do rio, da banana, da perna de mulher.. (P.S., p.50-59). O apodrecimento é uma transformação da matéria que muda de forma; permanece a idéia de *uma coisa estar na outra*, sob aspecto diferente.

A estilização de composições de outros poetas, por vezes, atinge o nível paródico, como em *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu:

Oh! que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!  
Que amor, que sonhos, que flores,  
Naquelas tardes fagueira  
À sombra das bananeiras,  
Debaixo dos laranjais!

que Gullar converte em:

.....  
que os anos não trazem mais

E trazem cada vez mais  
por ser alarme agora em minha carne  
o silêncio daquela água  
por ser clarão  
a sua sombra  
debaixo das minhas unhas (P.S., p.42)

A significação contida no signo poético revela-se motivada, ou seja, o significante praticamente gera a significação. Diferentemente da linguagem comum que visa a informar e/ou convencer através de argumentos de ordem racional, a poesia também apela, visando a um convencimento do interlocutor, mas o faz pelo sentimento, pela emoção. Para isso vale-se à exaustão de recursos da linguagem, especialmente da repetição que inculca valores e crenças e, de certo modo, cria uma atmosfera propícia ao acolhimento de um tema, o leitor deixa-se conduzir pelos sons, pelo ritmo, pela musicalidade ou pela atração visual. Ele é *tocado* pela percepção sensorial.

Há entre o plano semântico que revela uma preocupação com o desdobrar-se da existência para além de algo não definível, que *a poesia não alcança*, embora possa propiciar o exercício da busca, uma estrita correspondência com o desdobrar-se do plano formal. Desdobrar-se que no poema de Ferreira Gullar está presente na estrutura interna do texto desde a repetição de fonemas, palavras, frases à própria composição enquanto uma espécie: desdobramento de outras canções de exílio e de outros poemas de natureza diversa.

O resultado corresponde a um mesmo e a um diverso como nos versos finais do poema:

a cidade está no homem  
quase como a árvore voa  
no pássaro que a deixa

.....  
cada coisa está em outra  
de sua própria maneira  
e de maneira distinta  
de como está em si mesma

.....  
a cidade não está no homem  
do mesmo modo que em suas  
quitandas praças e ruas

e faz-me lembrar Guimarães Rosa, o de *O domador de Baleias*:

Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito.

## BIBLIOGRAFIA

- BOSI, Alfredo (1977) *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Cultrix.
- BRUK, O. (1973) *Ritmo e sintaxe*. In *Teoria da literatura* (Os formalistas russos). Porto Alegre, Globo, p.131-9.
- COHEN, Jean (1978) *Estrutura da linguagem poética*. 2ed. São Paulo, Cultrix.
- COHEN, Jean (1982) *Poesia e redundância*. In *O discurso da poesia*. Coimbra, Almedina, p. 53-67.
- DUBOIS, J. et alii (1980) *Retórica da poesia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP.
- FAVERO, Leonor Lopes (1991) *Coesão e coerência textuais*. São Paulo, Ática.
- GULLAR, Ferreira (1975) *A luta corporal*. 3ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GULLAR, Ferreira (1977) *Poema sujo*. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- JAKOBSON, Roman (1970) *Poesia da gramática e gramática da poesia*. In *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva.
- LEVIN, Samuel R. (1975) *Estruturas lingüísticas em poesia*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix/EDUSP.
- PAZ, Octavio (1982) *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- RIFFATERRE, Michel (1973) *Estilística estrutural*. Trad. A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo, Cultix.
- RIFFATERRE, Michel (1970) *Le poème comme représentation*. *Poétique*, 4, Paris, Seuil, p. 401-19.
- STEVENSON, Charles L. (1992) *Qu'est-ce qu'un poème?* In GENETTE, G. *Esthétique et Poétique*. Paris, Seuil, p. 157-201.
- TYNIAHOV, Youri (1972) *El problema de la lengua poetica*. Trad. Ana L. Poljak. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

**ABSTRACT:** Especially in poetry, repetition constitutes one of the basic linguistic resorts for the production of meaning. In the poetry of Ferreira Gullar, this resort can be regarded as an unfolding process leading to all linguistic levels of analysis: phonological, lexical, and syntactic. Moreover, it establishes a dialogue with other texts by means of parody and stylization. At times, his discourse can reveal an unfolding of other discourses.

**Keywords:** poetry, repetition, poetical language.