



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

**FAUNA E FLORA NO JOGO POÉTICO DE FERREIRA GULLAR EM A
LUTA CORPORAL (1954) E *EM ALGUMA PARTE ALGUMA* (2010)**

JAIANA CRISTINA OLIVEIRA PENEDO DE MELO

MANAUS

2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

JAIANA CRISTINA OLIVEIRA PENEDO DE MELO

FAUNA E FLORA NO JOGO POÉTICO DE FERREIRA GULLAR EM *A LUTA CORPORAL* (1954) E *EM ALGUMA PARTE ALGUMA* (2010)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) como requisito para obtenção do título de mestra. Orientadora: Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

MANAUS

2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M528f Melo, Jaiana Cristina Oliveira Penedo de
Fauna e flora no jogo poético de Ferreira Gullar em A luta corporal (1954) e Em alguma parte alguma (2010) / Jaiana Cristina Oliveira Penedo de Melo . 2021
113 f.: 31 cm.

Orientadora: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Ferreira Gullar. 2. Poesia. 3. Fauna. 4. Flora. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

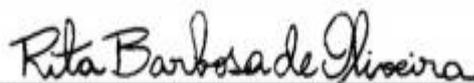
JAIANA CRISTINA OLIVEIRA PENEDO DE MELO

“Fauna e flora no jogo poético de Ferreira Gullar em *A luta corporal* (1954) e em *Alguma parte alguma* (2010)”

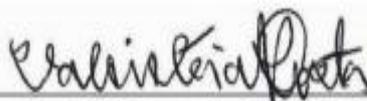
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 23 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)



Profa. Dra. Valicléia Pereira da Costa (PRO-FILO/UFAM)



Prof. Dr. Saturnino José Valladares López (UFAM)

Dedicatória

À minha tia Lucimar Ferreira da Silva.

“O verbo mais bonito rima com seu nome e em você faz
todo o sentido: amar. Sempre serei grata ao colo que embalou
meus sonhos sem deles duvidar”.

AGRADECIMENTOS

À Palavra da Vida, à Luz dos homens: Jesus, que com seu amor, lança fora o medo e me traz a certeza do Amanhã, como está escrito: Deus tanto amou o mundo que deu seu Filho Unigênito, para que todo o que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna;

À minha tia Lucimar, por me cercar de cuidados e investir em meus sonhos;

Aos meus pais, Ana Lúcia e Jaime Penedo, meus melhores amigos: me conhecem tão bem e sabem acalmar meu coração;

Aos meus avós paternos, Maria e Jaime, tão presentes quanto os meus pais, me ensinam até hoje valiosas lições;

Aos meus avós maternos, Dorothy e José, que me ensinaram sobre a fé em Jesus e a realizar a sua obra;

Aos meus irmãos, Josué e Josias, dádivas de Deus em minha vida;

Ao meu amado esposo, Gilberto Melo, a bênção que eu tanto desejei encontrar, tem a palavra mais firme e positiva que já ouvi;

Ao meu bem precioso, Tito Gabriel: seu sorriso alegra a minha vida e me faz pensar no quanto Deus é bom;

À Professora Rita Barbosa de Oliveira, que, com mansidão e paciência, me fez amar ainda mais a Literatura e ser comprometida com seu ensino;

Ao Professor Saturnino Valladares López, pelos ensinamentos em poesia e por ter sido uma voz importante durante o mestrado, incentivando-me a não desistir e a praticar a escrita;

À Professora Valcicléia Pereira da Costa por ter aceitado o convite de fazer parte da banca, contribuindo com seu conhecimento e importantes sugestões de leitura;

À Professora Cássia Maria Bezerra do Nascimento, que, generosamente, sempre compartilhou com os alunos suas experiências na docência, bem como seu saber literário;

À CAPES, por investir na pesquisa em Literatura e incentivar milhares de estudantes.

Por fim, com o coração grato aos familiares, professores e amigos, apresento o resultado, das minhas, sempre aprazíveis e inquietantes, leituras da poética de Ferreira Gullar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CAPÍTULO 1. A LUTA CORPORAL (1954) E EM ALGUMA PARTE ALGUMA (2010): EXPERIÊNCIAS COM A MATÉRIA VIVA DO COTIDIANO.....	19
1.1 SOBRE A DESORDEM NA POESIA.....	19
1.2 A <i>LUTA CORPORAL</i> (1954): METAMORFOSES DA MATÉRIA VIVA DA POESIA.....	26
1.3 <i>EM ALGUMA PARTE ALGUMA</i> (2010): A INQUIETUDE DA VIDA.....	36
2. CAPÍTULO 2. FRUTAS E HOMENS SEGUEM PARA O NADA.....	47
2.1 “O VAZIO DA VIDA”: A NADIFICAÇÃO DA MORTE EM GULLAR.....	49
2.2 “A TARDE DOS FRUTOS”: A IDEIA DE MORTE EM A LUTA CORPORAL.....	51
2.3 “DE NOITINHA, TODOS SE FORAM”: O TEMPO COMO MARCA DA MORTE <i>EM ALGUMA PARTE ALGUMA</i> – SOBRE “BANANAS PODRES.....	65
2.4 “ESTOU RODEADO DE MORTES”: LUTO E MEMÓRIA EM ALGUMA PARTE ALGUMA.....	72
3. CAPÍTULO 3. “CANTANDO O GALO É SEM MORTE”: FAUNA E FLORA COMO IMAGEM DE RESISTÊNCIA.....	78
3.1 BICHO DE QUINTAL: ENTRE O CANTO E O MEDO, EM A LUTA CORPORAL (1954)	79
3.2. AS “POBRES FRUTAS COM PRAZO VENCIDO” COMO EXPRESSÃO DE RESISTÊNCIA.....	90
3.3. AS IMAGENS DA FAUNA E FLORA NO CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE <i>EM ALGUMA PARTE ALGUMA</i>	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

RESUMO

O estudo denominado *Fauna e flora no jogo poético de Ferreira Gullar em A luta corporal (1954) e Em alguma parte alguma (2010)* identifica algumas imagens recorrentes na poética do autor maranhense José Ribamar Ferreira, imagens sempre acompanhadas de forte teor sinestésico, capazes de aproximar o leitor do momento poético e de experiências vividas por ele próprio, no passado. Percebe-se que as imagens de recorrência questionam o sujeito lírico a respeito da existência, da consciência da vida e da morte iminente; além disso, as imagens de fauna e flora dialogam com questões políticas e sociais e com episódios da história, marcados pela luta contra ditaduras, entre outros conflitos sociais. A poesia e o poeta são destaques no conteúdo poético dos dois livros em questão: o grito do poeta é mensagem necessária para que aconteça o “novo” no mundo, assim como o grito do galo carrega a mensagem obrigatória do novo amanhecer. Os estudos que versam para a existência terão como fundamento principal o livro *O ser e o nada* (1936), de Jean Paul Sartre, assim como *O existencialismo é um humanismo* (1946). Em relação ao cunho sócio-político carregado nas imagens de fauna e flora, será destacada a obra *Notas de literatura I* (1958), de Theodor Adorno, bem como o livro *Poesia & Utopia – Sobre a função social da poesia e do poeta* (2007), de Carlos Felipe Moisés. As obras *O ser e o tempo da poesia* (1982), de Alfredo Bosi, e *O arco e a lira* (1977), de Otávio Paz terão relevância em todos os pontos da pesquisa, principalmente no que concerne ao conteúdo imagético em poesia e a criação poética. Além disso, o ensaio de Ferreira Gullar, *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*, de 2006, e as entrevistas do poeta, concedidas a jornais e a eventos de arte e literatura, contribuirão para o embasamento teórico do trabalho.

Palavras-chave: Ferreira Gullar, poesia, fauna, flora.

ABSTRACT

The study denominated *Fauna e Flora no jogo poético de Ferreira Gullar em A luta corporal (1954) e Em alguma parte alguma (2010)* identifies some recurring images in the poetry of the author José Ribamar Ferreira, images accompanied by a strong synesthetic content, that brings the reader to the poetic moment and to the experiences lived by him in other moments of his life. It is noticed that the recurrence images question the lyrical subject about existence, awareness of life and imminent death; in addition, the images of fauna and flora dialogue with political and social issues and with episodes of history, marked by the fight against dictatorships, among other social conflicts. Poetry and the poet are highlights in the poetic content of the two books in question: the poet's cry is a necessary message for the “new” to happen in the world, just as the rooster's cry carries the mandatory message of the new dawn. The main focus of studies on existence will be the book *O Ser e o Tempo* (1936), by Jean Paul Sartre and *O Existencialismo é um Humanismo* (1946). In relation to the socio-political nature of the images of fauna and flora, the work *Notas de literatura I* (1958), by Theodor Adorno, as well as the book *Poesia & Utopia – Sobre a função social da poesia e do poeta* (2007), by Carlos Felipe Moisés. The works *O ser e tempo da poesia* (1982), by Alfredo Bosi, and *O arco e a lira* (1977), by Otávio Paz will be relevant in all points of the research, especially with regard to the imagery content in poetry and the poetic creation. In addition, Ferreira Gullar's essay, *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*, from 2006, and the poet's interviews with newspapers and art and literature events will contribute to the present work.

Key-words: Ferreira Gullar, poetry, fauna, flora.

INTRODUÇÃO

“Fauna e flora no jogo poético de Ferreira Gullar em *A luta corporal* (1954) e *Em alguma parte alguma* (2010) é um estudo que traça certo paralelo imagístico entre as obras que, respectivamente, inauguram e finalizam a atividade poética deste autor, conhecido no meio literário como “poeta dos espantos”. Em algumas entrevistas, como a dada ao Correio Braziliense, o próprio Gullar explica o espanto como origem da poesia: “O poema nasce inesperadamente. O poeta trabalha com consciência, elabora com precisão, com cuidado, mas, antes disso ele não sabe o que vai fazer. De algo que você esperava acontecer e não aconteceu, de algo que parece sentir e não sente” (CORREIO BRAZILIENSE s/d).

É, então, que no começo dos anos 50, Ferreira Gullar inicia uma aventura com a linguagem poética, uma luta, quase que corporal, com a palavra – o poeta coloca-se sobre a palavra como alguém capaz de construir e desconstruir o discurso. É nesse momento, também, que Gullar começa a acenar para uma poesia fundada no cotidiano e na simplicidade, assim como a própria palavra defendida em seus versos: simples. Além disso, a luta com a palavra destrava uma luta social e questionamentos sobre a brevidade da vida. Tais visões poéticas comprovam-se persistentes em sua carreira literária, visto estarem presentes na primeira obra poética *A luta corporal* (1954) e, na última, *em Em alguma parte alguma* (2010). Essa conexão entre essas obras, mostrou-se ainda mais evidente por conta das imagens de fauna e flora recorrentes em ambas. Ao considerar a dimensão deste trabalho, optou-se por deixar em paralelo apenas o começo e o fim da poética gullariana, representados pelas duas obras estudadas, uma vez que a pesquisa de toda a sua poética, poderia ocasionar em um resultado raso, levando em conta o tempo disponível para a realização da dissertação.

Os poemas que compõem *A luta corporal* (1954) e *Em alguma parte alguma* (2010) advêm dos episódios constantes de admiração da natureza e dos questionamentos dessa mente inquieta e espantada com a matéria cotidiana da vida, perecível e efêmera, por isso exploram os sentidos humanos em metáforas sinestésicas e religam o homem moderno, com seus dramas, à natureza – sem ter, com isso, qualquer interesse em responder definitivamente ao espanto criativo.

Podemos enxergar a vida e a morte como essência do fazer poético gullariano, sem esquecer que, por muito, a sociedade brasileira com suas vertentes político-ideológicas foi, também, para ele fator inquietante e, portanto, poesia.

Vale destacar diante disso, que apesar de poesia e vida estarem interligadas no fazer poético de Gullar, não estamos tratando de poemas autobiográficos, visto que estas obras abrem espaço para um sem-número de interpretações e não se reduzem a datações ou eventos de sua vida. Na verdade, a matéria dos seus dias, o que ele não pode responder é que é poesia¹.

É certo que ao longo de sua existência, alguns episódios o espantaram, fazendo-se eternos em poemas: uma infância repleta de odores e quintais, o exílio político no Chile, a morte de entes queridos e sua iminente morte, por exemplo. Tais eventos eternizaram-se, por sua vez, com certa relevância, por meio das imagens visuais, sonoras e odoríficas, que ora resgatam a memória do sujeito lírico, ora refletem o presente e apontam o futuro. No jogo poético, as imagens em questão dialogam com o leitor, levando-o para eventos seus e interpretações próprias.

Para nos aproximarmos um pouco mais dessa poesia que possui marcas da vida de seu autor, é relevante pensarmos na biografia de Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira, não apenas poeta, também ensaísta e crítico de arte, consagrado no meio literário brasileiro.

Gullar nasceu no dia 10 de setembro de 1930, na cidade de São Luís do Maranhão. Filho de Alzira e Newton Ferreira, passava muito do seu tempo na quitanda do pai observando as frutas e as conversas do povo que por ali passava diariamente, com ar curioso de um menino a descobrir-se. Muito de sua poética revela as descobertas desses anos pueris, os lugares com nomes vulgares, característicos de uma cidade simples, as ruas de suas brincadeiras; revela também ao mar de todos os dias, o destaque do azul, e as evidências regionais dos quintais barulhentos, das flores e plantas que por ali nasciam, além dos animais que, mesmo no silêncio e inconsciência, desempenhavam algum propósito de existência.

Ainda aos treze anos, o menino curioso e já maravilhado com a vida, tem um encontro com livros velhos, de poesia, e surpreende-se com todas aquelas páginas amarelas que pareciam lembrar a morte. Indagando o que seriam poesia e poeta, o jovem começa a adentrar o universo das letras, e aos dezenove anos, publica seu primeiro livro de poesia, *Um pouco acima do chão* (1949). Um tempo depois, insatisfeito com essa obra, intenta retirá-la de seu acervo bibliográfico.

¹ Referente aos últimos versos do poema “Fica não dito por dito”, de *Em alguma parte alguma* (2010): “é que só o que não se sabe é poesia \ assim \ o poeta inventa \ o que dizer \ e que só \ ao dizê-lo \ vai saber [...]” (GULLAR, 2015, p. 556).

Em 1954, publica o livro *A luta corporal*, com uma poesia que abre as portas para o movimento concretista, e possui, com isso, alto teor revolucionário na literatura brasileira. No ano de 1960, abandonando o concretismo e o neoconcretismo, Ferreira Gullar escreve seu primeiro livro de cordel, *João Boamorte, cabra marcado para morrer*, buscando refletir crítica à sociedade, de um modo simples e distante do formal, de maneira que os iletrados também o pudessem compreender – uma poesia para todos. Um ano depois, o poeta volta-se “(...) para o movimento de cultura popular, integrando-se ao CPC da UNE, de que era presidente quando sobreveio o golpe militar de 1964”. (GULLAR. 1930, p.643). Em meio às dificuldades causadas pela opressão, o poeta escolhe persistir na literatura de cordel e publica, em 1962, *Quem matou Aparecida?* – a narrativa conta a história de uma mulher que logo após a morte do filho, por inanição, ateia fogo em si mesma – em uma crítica velada à política brasileira que não assiste aos pobres. A partir desse ano, “(...) a poesia de Gullar reflete a necessidade moral de lutar contra a injustiça social e a opressão” (GULLAR. 1930, p. 643).

Importa ressaltar que depois do golpe militar, já por volta de 1970, o poeta precisou exilar-se no Chile, passando por outros países, como Peru e Argentina. É durante o exílio que surge *Dentro da noite veloz*, outra obra expoente na bibliografia gullariana, publicada em 1975, representando, também, uma poética de cunho social. Em seguida, no ano de 1976, *Poema Sujo* é publicado. O adjetivo que se deu ao título é pertinente à linguagem utilizada pelo poeta, que rompe com o sistema estético da poesia daqueles anos e prossegue com o engajamento social.

Em 1980, vem a publicação do livro *Na vertigem do dia*. Esta obra, para alguns críticos, atesta certo o amadurecimento do poeta, que continua a dar gritos em forma de poesia contra o sistema político do Brasil, terra a qual retorna nesta mesma década, após duradouro exílio.

Em 1999, *Muitas Vozes*, rompe a fase engajada da poesia de Gullar, se direcionando à temática da morte, que sempre foi recorrente em seus escritos, mas não com tanta proeminência como nesta obra; a voz da morte ecoa mais alto dessa vez, e o autor relatará em poemas a perda de ente queridos.

O poeta engajado e sensível a temas como a morte, também se dedicou ao público infantil, escrevendo, por exemplo, *Um gato chamado gatinho*, no ano 2000. São, ao todo, 17 poemas de linguagem simples e bem-humorada, relatando as peripécias de Gatinho, seu leal companheiro.

Aos 80 anos, Gullar publica *Em alguma parte alguma* (2010), e continua a refletir sobre a efemeridade dos homens, numa poesia carregada de materialismo e de comparações entre a

duração de elementos humanos, como ossos e cabelos e o próprio homem, numa visão pessimista do prazo de vida da humanidade. Por conta da morte, Gullar reflete sobre a vida. Para isso, não lhe falta metalinguagem, pois em certos poemas inseridos em *Em alguma parte alguma*, poesia é vida, uma maneira de se fazer eterno. Poesia, mesmo nessa fase envelhecida do autor, continua sendo resistência e denúncia – agora com novas formas de pensar o sistema, mas ainda usando o poema como instrumento de mudança e de alcance coletivo.

Ferreira Gullar seguiu sendo poeta de grande renome literário, ganhou importantes prêmios, dentre eles o Prêmio Camões (2010), três vezes o Prêmio Jabuti, sendo a última vez em 2011 com o livro *Em alguma parte alguma*, na categoria poesia e Livro do ano de Ficção. Além do Jabuti, seu último livro lhe rendeu o prêmio Moacyr Scliar de Literatura. Para atestar todo o seu prestígio literário, no ano de 2014 assumiu a cadeira 37, na Academia Brasileira de Letras, vindo a falecer, no dia 04 de dezembro de 2016, vítima de pneumonia, na cidade do Rio de Janeiro. Mesmo depois de sua morte, é possível avaliar que sua poética permanece viva, sendo recriada todos os dias por diversos leitores, dados ou não à função de críticos literários, que conseguem captar e compartilhar do espanto da vida nas multiformes imagens do cotidiano brasileiro.

Partindo desse princípio, esta dissertação é também uma forma de recriar a poética gullariana, dialogando com teórico expoentes da literatura e da filosofia, inclusive com próprio Gullar, enquanto ensaísta. Portanto, para a fundamentação teórica da pesquisa, emprega-se pela obra de Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (1977), juntamente com *O arco e a lira* (1982), de Otávio Paz, para tratar do poético. *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre, edição de 2003, interessando elucidar a concepção de morte na lírica gullariana, e, por fim, Theodor Adorno, com *Notas de Literatura I*, edição de 2003, enfocando o aspecto social dos poemas que denunciam o mercado editorial, por exemplo. No que concerne ao social, mais uma vez *O ser e o tempo da poesia* marcará presença, por conta de seu último capítulo “Poesia Resistência”, considerando que Gullar buscava a sua essência de poeta, mesmo quando caía em contradição consigo mesmo e enfrentava polêmicas para manter autêntico o seu fazer poético.

Em primeira instância, destaca-se *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi, que discute o fazer poético, no que tange aos recursos imagéticos e ao tempo. A estrutura poética, o tom e o ritmo, e a poesia como forma de resistência também são assuntos que Bosi trata. Sobre a imagem, afirma Alfredo Bosi: “A experiência da imagem é anterior à da palavra, vem enraizada no corpo”. Assim, a imagem existe antes que haja impressões sobre ela, e existe

como experiência. A maturidade nos faz olhar de outra forma, pois a experiência transcende o corpo, como imagem, não como experiência. “O que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha” (BOSI, 1977, p.13, 14). O corpo é finito e limitado. Finito pelo tempo, limitado pelas sensações.

Alfredo Bosi cita Freud quando discorre sobre fantasia e criação poética; e Hegel, ao citar o valor da língua na atividade do devaneio, e por consequência, do fazer poético: “Sem a língua, as atividades de recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas” (BOSI, 1977, p.20). A língua é responsável por sistematizar, dar forma e estrutura ao pensamento, sem conseguir, no entanto, traduzi-lo com total fidelidade. Ao lado de Bosi, ainda discutindo o poético, a presente dissertação recorrerá a Otávio Paz, com o livro *O arco e a lira*, que discute linguagem, ritmo, imagem, bem como a relação entre poesia e sociedade.

Sobre poesia e poema, Paz salienta que: “Há poesia sem poema [...]. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. [...] é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia”. Sobre poesia e sociedade:

Uma é a arte inspirada em crenças e ideais de uma sociedade; outra, a arte submetida às regras de um poder tirânico [...]. A arte se nutre sempre da linguagem social. Essa linguagem é do mesmo modo, e, sobretudo, uma visão do mundo. (PAZ, 1982, p.17 e 352).

As obras destacadas de Paz e Bosi encontram-se na observância da relação entre poesia e sociedade, é o que pode ser visto em “Poesia resistência”, capítulo destinado a tratar do ser da poesia, que é insubmisso no que tange aos discursos correntes. Além disso, ambas questionam a imagem, o tempo e a linguagem no fazer poético.

A obra *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre, será fundamento para o pensamento existencialista e materialista que envolve a poesia de Gullar. Nesse momento, trataremos da morte que rodeia toda a natureza e instiga os questionamentos do autor, questionamentos estes que jamais serão respondidos, uma vez que, em sua concepção, apenas o morto poderia saber o que realmente é a morte, porém, uma vez estando morto, este de nada sabe. A morte na obra de Gullar, difere de Sartre e sua angústia do existir, não sendo vista com pessimismo ou assombramento, mas ambos concordam com a ideia de que precisamos encontrar nossa essência, ou seja, desempenhar em vida o que nos compraz na individualidade e, ao mesmo tempo, beneficia os outros: “Nossa vida nada mais é do que uma longa espera em primeiro lugar, espera pela realização de nossos fins (estar comprometido em um empreendimento é esperar seu resultado)” (SARTRE, 2003, p. 659).

Os principais teóricos e suas obras aqui elencadas, encontram-se com a crítica que Gullar faz de sua própria obra, e que será observada por meio do ensaio *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*, nos artigos da página 141 até a 164: “Introdução” e “Poesia: uma luz do chão” e “Poesia e realidade”. Em “Introdução”, Gullar aborda sua biografia e um pouco de sua trajetória poética: “[...] Fugi da quitanda, fugi da família, da vida sufocante e pouca. Fugi pela poesia, inventei um mundo feérico e feroz”. No capítulo seguinte, Gullar enfoca a função da poesia: “[...] pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer”. Em *Poesia e realidade*, o autor defende o argumento central de que a poesia se confunde com a vida, não só com a do poeta, mas de muitos outros: “Confunde-se com minha vida que, por sua vez, confunde-se com a vida de muitas outras pessoas [...]” (GULLAR, 2006, p.142,156 e 159).

Sobre a metodologia empregada na pesquisa, esta versará para dois caminhos de crítica literária: o da crítica existencialista e o da crítica social, com base, respectivamente, nos livros *O existencialismo é um humanismo* (1946), de Jean-Paul Sartre, *A crítica literária no século XX* (1992), Jean-Yves Tadié, e *A crítica literária* (2002), de Jérôme Roger.

Como apontado no quadro teórico, o que for relativo ao existir e morrer, nos poemas gullarianos, será discutido de acordo com o pensamento existencialista sartreano, que pode ser considerado um método para análise literária tomando como base seu pequeno best-seller *O existencialismo é um humanismo*, publicado pela primeira vez em 1946.

O autor dedica-se, nesta obra, a explicar e defender o existencialismo materialista, aproximando-o do humanismo e desmistificando alguns conceitos que acompanhavam a crítica literária e filosófica da época. Sartre, então, lança luz sobre sua máxima a respeito do homem: “a existência precede a essência”, ou seja, o homem existe antes de achar um conceito ou uma essência para si mesmo, e dessa forma, é o responsável por si mesmo, pelo que fará de si, sabendo que tal escolha afetará os demais. Com o foco sobre o homem, temos também a poesia de Gullar, preocupada em interagir com a natureza e as questões da vida, sem buscar no divino as respostas para o ser e o deixar de ser. Além disso, vemos nos poemas de Gullar, por meio do metapoético, a responsabilidade com o cumprimento daquilo que entendeu ser seu projeto de vida: a poesia.

Nesse existir, desafiado pela morte e o nada, cresce a valorização do próprio homem, no ideal sartreano: “ele (o existencialismo) não pode ser considerado como uma filosofia do quietismo, pois ele define o homem pela ação [...] não há doutrina mais otimista, pois o destino

do homem está nele mesmo” (SARTRE, 2009, p.630). Diante do nada da morte, Ferreira Gullar nos leva a um eu-lírico preocupado com o fim desde a sua juventude, em *A luta corporal*, e a um ser enlutado em *Em alguma parte alguma*. Não há em seus poemas, entretanto, nada que possa solucionar a “problemática” da morte e do nada, pois, para ele, é para o nada que caminhamos, e a morte faz parte da vida. Nesse sentido, o homem deve apenas preocupar-se em viver por si e pela sociedade, e assim, encontrar seu destino.

Após analisar o ideal de existência da poética de Gullar, com respaldo em Sartre, percorreremos as questões sociais de denúncia e resistência pela poesia – lugar onde os poetas armam-se contra a imposição do silêncio aos homens e fazem-se eternos. Será fonte importante nessa discussão, o livro *Notas de literatura I* (2003), com o capítulo “Lírica e sociedade”, de Theodor Adorno, para salientar o estreitamento entre obra poética e sociedade, e orientar o olhar crítico para a obra e os fatores sociais nela presentes. Observaremos que Adorno pontua a universalidade do teor poético partindo do que é pertinente ao indivíduo e faz referência à linguagem como o elemento unificador da lírica e da sociedade, além de questionar a obra como mercadoria, uma ideologia capitalista: “Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, 2003, p.68).

Sobre a abordagem sociológica na literatura, são conhecidas três ramificações: sociologia da produção literária, sociologia da recepção literária e sociocrítica, como afirma Tadié: “[...] a sociologia da literatura divide-se em vários ramos, que antes de mais nada, estuda o texto”. Para melhor explicar as três vertentes, segue uma continuação da observação de Tadié, que trata de cada uma na ordem expressa no presente parágrafo:

A originalidade da sociologia na literatura é estabelecer e descrever as relações entre a sociedade e a obra literária. A sociedade existe antes da obra porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público, que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da literatura (TADIÉ, 1992, p. 163).

Neste estudo, optarei pela vertente sociocrítica, perspectiva que “se preocupa com a maneira pela qual são ‘representados’, analisados ou revelados, [...], os conflitos de uma sociedade” (ROGER, 2002, p.119). Desse modo, buscando no texto seus fatores sociais: “o texto deixa de ser considerado reflexo, emprego de conteúdos que lhe seriam anteriores, passando a ser visto enquanto valor estético”. Sobre isso Adorno afirma: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas mais profundamente para dentro dela” (ADORNO, 2003, p.66).

A sociocrítica possibilita a análise de ideologias, bem como fenômenos socioculturais em textos literários: “[...] ela apresenta programa, em vez de realizações, em torno de três temas: ‘o sujeito (que não é o autor), a ideologia e as instituições’” (TADIÉ, 1992, p.179 e 180).

Ao empregar a concepção sociocrítica, é possível perfazer os caminhos da Teoria Crítica, que antes de tudo se preocupa com questões referentes às amarras do capitalismo e ao peso da ideologia dominante. Indo mais adiante, será necessário um retorno ao livro *O ser e o tempo da poesia*, com o capítulo “Poesia resistência”, para elucidar o teor de resistência presente em poemas de *A luta corporal* (1954) e *Em alguma parte alguma* (2010), como diz Bosi:

Ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal a alcoviteira ou inglória colaboracionista? [...] O canto deve ser "um grito de alarme”, era a exigência de Schönberg (BOSI, 1977, p.141-142).

Poesia de resistência é um termo cunhado por Alfredo Bosi para denominar uma poética que não se volta aos discursos correntes, ou a uma linguagem hermética de exaltação ao belo, que acaba por suprimir as problemáticas que envolvem a sociedade. A poesia gullariana, do começo ao fim, se mostrou contrária aos discursos correntes em relação ao fazer poético, não estando submissa a uma arte sublime e desnecessária que não se conecta com a sociedade em igualdade, ou seja, que não toca nas maiorias, como salienta o próprio poeta acerca de seus escritos:

[...] a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha ou nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas [...]. Disso eu quis fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz (GULLAR, 2006, p.142).

Com o propósito de estudar as imagens da natureza em alguns poemas gullarianos, sob as perspectivas existenciais e sociais, a dissertação será apresentada em três capítulos: o primeiro para situar o leitor acerca das duas obras, encontros e desencontros; o segundo para elucidar a questão existencial evocada pelas imagens da fauna e flora, recorrendo a filosofia existencial sartreana; por fim, o terceiro capítulo versará sobre o lado social e político dos poemas gullarianos, entre as mesmas imagens, fundamentando-se nos estudos de Otávio Paz, em *O arco e a lira* (1982); Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1977); Theodor Adorno, em *Notas de Literatura I* (1958), entre outros autores. Neste último capítulo, vale ressaltar,

serão percorridos acontecimentos da trajetória do autor enquanto militante político, bem como seu posicionamento ideológico, considerando que no percurso literário de Ferreira Gullar, facilmente se observa sua constante contestação da realidade política no Brasil que, conseqüentemente, ecoa no fazer poético. Seu ensaio intitulado *Sobre arte, sobre poesia (uma luz do chão)*, publicado pela primeira vez em 2006, esclarecerá estas questões.

Imbricada nas visões existencial e social, que delinearão os capítulos da dissertação, está a linguagem metapoética, recorrente nos poemas gullarianos, uma vez que este poeta lança luz sobre a *palavra* para discutir a existência e a sociedade, usando para isso, de maneira repetitiva, seres sem palavras – animais e vegetais. Em seus poemas metapoéticos, é possível perceber que o silêncio e a contemplação da natureza são condicionantes na criação poética e no amadurecimento humano.

Dentre as imagens animais estudadas, destaca-se o galo a romper o silêncio e a aranha, sob minúsculas patas silenciosas. No que tange aos vegetais, propõe-se uma divisão entre plantas, flores e frutas, como: o musgo cobrindo um muro em 1949; cheiro de bananas podres a invadir narinas e saborosas peras apodrecendo, marcando o tempo que está sobre os homens e tudo quanto possui vida. Cabe citar que ao longo da dissertação, outros representantes da fauna e flora, que não os exemplificados no momento, estarão sob análise. Será possível também que outros livros com poemas que contenham alguma imagem recorrente de fauna e flora, citadas na pesquisa, sejam mencionados para exemplificação e aprofundamento de estudo, como “BANANAS PODRES” e “BANANAS PODRES 2”, que integram a obra *Na vertigem do dia* (1980).

Neste intenso percurso pela poesia gullariana, permeado de cantos, cheiros e sabores, o poema “Desordem” (2010) será evidenciado no primeiro capítulo como elo entre as duas obras poéticas estudadas, por demarcar, de forma peculiar, o silêncio poético e delinear as imagens da natureza de maneira sinestésica, numa discussão que pode versar sobre os aspectos existenciais e sociais, podendo ser retomado em outros momentos da dissertação.

CAPÍTULO 1. A LUTA CORPORAL (1954) E EM ALGUMA PARTE ALGUMA (2010): EXPERIÊNCIAS COM A MATÉRIA VIVA DO COTIDIANO

Este capítulo propõe situar o leitor na escrita poética inaugural e final de Ferreira Gullar, respectivamente representadas pelos livros *A luta corporal* (1954) e *Em alguma parte alguma* (2010). Numa separação temporal de 56 anos, os dois livros encontram-se, entrelaçam-se, na escrita inquieta de um poeta espantado com a existência, com a matéria viva, imersas no drama cotidiano dos seres e, conseqüentemente, em problemáticas político-sociais, meramente humanas. A composição desta seção toca o ideal de imagem defendido pelo autor Alfredo Bosi em seu livro *O ser e o tempo da poesia* (1977), por se tratar de uma pesquisa voltada a discutir as recorrências da fauna e da flora como imagens que gritam fatos, questionamentos e protestos em torno do homem, imagens que podem ser consideradas símbolos de resistência.

Serão analisados os poemas “DESORDEM” e “A FALA”, de *A luta corporal*, ambos com teor metapoético, que discutem a linguagem, na tentativa de desconstruir a sintaxe a que se propunha Gullar no início de seu trabalho literário; na segunda parte do capítulo, os poemas de *Em alguma parte alguma*, também trazem o metapoema, porém, numa perspectiva de linguagem mais amadurecida em “FICA O NÃO DITO POR DITO” e “UMA COROLA”. Será observado nesses poemas a matéria orgânica como matéria poética, o cotidiano em linguagem.

Para cumprimento das análises, o pensamento de Ferreira Gullar, como crítico de arte, será destacado por meio de seu ensaio intitulado *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*, publicado em 2006. Gullar, neste livro, expõe sua busca pela poesia mergulhada nas perplexidades da existência, pela poesia transformadora, a própria luz que surge das cenas chãs.

A seguir, falaremos sobre a desordem poética, o desencontro do dizer e do ser, no momento em que Gullar cria poder subjugar a linguagem, desconstruindo as palavras e desalinhando o discurso.

1.1 SOBRE A DESORDEM NA POESIA

Veremos, neste tópico, que o descompasso entre o dizer e a coisa dita, pode significar, para Gullar, que a poesia está acima da ordem sintática e dos valores gramaticais, pois ao falar, por exemplo, do jasmim e da pera, sistemas orgânicos, não há como esgotar sua essência. A ideia do descompasso poético o acompanhará até *Em alguma parte alguma*, e poderá ser

observada, mais adiante, em “FICA O NÃO DITO POR DITO”, já, contudo, sem o propósito de desordenar o poema como o que pode ser interpretado em “DESORDEM”, especificamente no verso: “só \ desordenando \ a escrita\ talvez se diga \ aquela perfunctória \ ordem \ inaudita”. O verso de “DESORDEM” pode remeter-nos a um Gullar de 1954, que via na desconstrução sintática e no desfazer das palavras uma possibilidade de dizer o real.

Teóricos como Elaine Raulino, Erica Tawada, Viviana Bosi, entre outros, ressaltam pontos específicos das duas obras poéticas, *A luta corporal* (1954) e *Em alguma parte alguma* (2010), cuja essência é o espanto: com a vida, com o homem e com a palavra. Segue a leitura e análise do poema “DESORDEM” (2010, p.557):

DESORDEM

meu assunto por enquanto é a desordem

o que se nega

à fala

o que escapa

ao acurado apuro

do dizer

a borra

a sobra

a incúria

o não caber

porque

por mais que diga

e porque disse

sempre restará

no dito o mudo

o por dizer

já que não é da linguagem

dizer tudo

ou é

se se

entender

que
o que foi dito
é o que é
e por isso
nada há mais por dizer

portanto
o meu assunto
é o não dito não
o sublime indizível
mas o fortuito
e possível
de ser dito
e não o é por descuido
ou por intuito
já que
somente a própria coisa
se diz toda
(por ser muda)

é próprio da palavra
não dizer
ou
 melhor dizendo
só dizer
a palavra é o não ser

isto porque
a coisa
(o ser)
repousa
fora de toda
fala
ou ordem sintática

e o dito (a
não coisa) é só
gramática

o jasmim, por exemplo,
é um sistema
como a aranha
(diferente do poema)
o perfume
é um tipo de desordem
a que o olfato põe ordem
e sorve
mas o que ele diz
excede à ordem
do falar

 por isso
 que
só
desordenando
a escrita
 talvez se diga
aquela perfunctória
ordem
inaudita

uma pera
 também
funciona
como máquina
 viva
enquanto quando
podre
 entra ela (o sistema)
em desordem:
instala-se a anarquia

dos ácidos
e a polpa se desfaz em tumulto
e diz
assim
bem mais do que dizia
ao extravasar
o dizer

dir-se-ia
então
que
para dizer
a desordem
da fruta
teria a fala
—como a pera—
que se desfazer?
que de certo
modo
apodrecer?

mas a fala
é o rumor
e ideia
não exala
odor
(como a pera)
pela casa inteira

a fala, meu amor,
não fede
nem cheira

O poema trata do fazer poético de Ferreira Gullar e seu modo de conceber a linguagem, assinalando que poema e fala são atributos diferentes dentro do sistema linguístico. Assim como

a fala, o poema possui assunto. Todavia, enquanto a fala está para a ordem, o poema está para a desordem. A fala estrutura palavras e sentidos, o poema desconstrói para que sempre seja possível novos sentidos, não sendo preciso acompanhar a sintaxe para comunicar. Enquanto é negada para o ato da fala, a desordem adequa-se à poesia porque nesta possibilita vários sentidos.

Remetendo ao coar do café, a criação poética pode ser interpretada como a borra, a sobra, o que não cabe no discurso corrente. É a fuga do sistema bem escolhido de palavras. Mas mesmo sendo representado por sobra ou borra, o poema está acima da linguagem, do dizer, pois capta o “mudo” do que foi dito, talvez o proibido, silenciado – a poesia.

Além disso, o poema acima transcrito distancia-se do hermético e aproxima-se do fortuito, do que é espantoso no cotidiano dos homens e na sua história. Por isso a imagem da pera que nele aparece, como o homem, apodrece numa cena cotidiana. A poesia é a tentativa de captar bem mais que o dito a respeito de ser, excedendo o plano da construção gramatical. Na desordem poética, ou seja, em suas muitas interpretações, a poesia revela ao indivíduo, que a ela se conecta por meio da arte, muito de si mesmo, talvez até o que é por ele desconhecido, como num ato de purificação. A ordem é, então, mexida para que surja o novo.

Para exemplificar o ser e o não dizer, nosso poeta recorre à imagem do jasmim e da aranha – citadas por ele como sistemas distintos, isto é, elementos concretos e bem organizados pela natureza, sem que o homem entenda - captadas, em sua essência, pelos sentidos humanos: o jasmim, pelo olfato, e a aranha pelo campo visual, principalmente. Ambas as imagens têm vida por si só, mas o homem confere, por meio das sensações, o sentido delas para si próprio, as imagens ganham representatividade no consciente humano por conta das experiências: “é um tipo de desordem \ a que o olfato põe ordem”. Mas, tal como o poema, o perfume (experiência sensorial olfativa) é um tipo de desordem, já que não há compreensão, por linguagem, de tudo o que o odor de jasmim pode representar ao observador. O ser humano, pelo atributo da consciência, questiona e desordena o que a natureza ordenou.

As imagens dos reinos vegetal e animal que aparecem no poema “DESORDEM” articulam-se no discurso poético como palavra substancial. Afinal, como escreve Alfredo Bosi, “o que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (BOSI,1977, p.20). Além disso, afirma o mesmo teórico: “A imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens” (1977, p.14). Os traços e as imagens dão

significância ao todo poético, pois comunicam-se com o leitor, por meio das experiências sensoriais. É o que podemos observar no aparecimento de peras, jasmims e aranhas, por exemplo

Para fundamentar esse diálogo com o leitor, temos na poesia um ser ou uma voz, que não é o autor, e sim, uma criação dele – o eu- lírico ou sujeito poético. No caso do poema lido, o ser da poesia é inquieto e questiona a palavra – corrente e poética – e a natureza com o existir e o morrer.

Nesse sentido de vida e morte, uma imagem notória trazida pelo eu-lírico é a pera que “funciona como máquina viva”, que consumida pelos ácidos, e pelo tempo, perece na desordem da morte – a morte é desordem porque nada se conhece sobre e está além de qualquer palavra humana. É no apodrecimento do fruto que o açúcar é acelerado deixando o odor mais reconhecível, cumprindo, dessa forma, sua missão: semear mais vida. Da mesma maneira que a pera é desfeita em desordem, a linguagem diz muito mais quando poética – há um perfume mais intenso na desordem, como pode ser interpretado no verso: “mas a fala [...] não exala \ odor (como a pera) \ pela casa inteira [...] \ a fala, meu amor, não fede nem cheira. ”

Em termos sócio-políticos, questionar a ordem é função da poesia, pois quebra o silêncio por trás do dizível e faz a crítica ser possível, espalhando pela sociedade mudanças. Ao contrário da poesia, a fala, a ordem, “não fede nem cheira”, uma vez que não intriga nem contradiz ideias estabelecidas, como afirma Alfredo Bosi: “O ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (1977, p.145).

Para aprofundar questões concernentes à função social da poesia, partindo do indivíduo, isto é, dos questionamentos existenciais de um “eu”, Carlos Felipe Moisés, em *Poesia & Utopia – sobre a função social da poesia e do poeta* – esclarece:

A poesia pode servir, quem sabe, para nos ajudar a conviver com nossa interioridade, não como forma de isolamento nem como repúdio à realidade de fora, mas como aquela experiência decisiva que pode conduzir à sintonia com o mundo em redor.

Com a ajuda da poesia, podemos reaprender a “ver como se víssemos pela primeira vez”, a fim de repor em circulação a fantasia e o sonho, a imaginação e o mito, mas de tal modo que isso não nos leve a perder de vista a realidade pedestre onde nos situamos. Então será possível enfrentar sem hesitação a pergunta “Quem sou?”, multiplicada em cada um de nós, não como indivíduos isolados, mas como membros de uma verdadeira comunidade. Só por essa via será possível reconstituir o ser coletivo, o tecido social que se esgarçou e nos reduziu a átomos; só assim voltaremos a imanar-nos no propósito comum de preservar a dignidade da condição humana (MOISÉS, 2007, p.111-112).

De acordo com Moisés, pode-se entender que a poesia começa no individual, nos questionamentos do ser, até abranger a comunidade e tocar a sociedade. O existencialismo e as questões sociais estão interligados na linguagem que desafia e desordena – a poesia. Podemos retomar aqui o que diz Barthes em *O rumor da língua*:

A linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem [...]. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário (1988, p. 15). E nesse sentido, o poeta luta, com a linguagem e por meio dela, para evocar valores de justiça, igualdade e liberdade.

1.2. A LUTA CORPORAL (1954): METAMORFOSES DA MATÉRIA VIVA DA POESIA

O livro *A luta corporal* é considerado por alguns estudiosos a obra inicial da trajetória literária de Ferreira Gullar, isso porque o autor acabou por renegar o primeiro livro *Um pouco acima do chão* (1949), julgando ser este um reflexo da imaturidade poética de seus 19 anos. Escrita anos mais tarde, *A luta corporal*, por sua vez, revela um poeta preocupado com questões referentes à linguagem, à existência e aos problemas sociais que envolviam um período marcado pela opressão do Estado Novo, no Brasil, e da Segunda Grande Guerra, na esfera internacional, durante e após a década de 40.

O poeta Ferreira Gullar inicia de fato, em *A luta corporal*, sua jornada em busca da poesia da realidade, intimamente ligada ao humano, à matéria viva do cotidiano. O desafio da linguagem era o que o confrontava a cada espanto seu com a vida, suas sensações e experiências e, conseqüentemente, suas memórias, pois como esgotar em palavras as aspirações do ser e o caos instaurado, em dado período histórico? Certo de que a linguagem não deveria impor limites à arte poética, Gullar aceita os desafios e discorda de muitos para que sua poesia se faça autêntica, como disse em “DESORDEM”: “só\ desordenando\ a escrita\ talvez se diga \ aquela perfunctória\ ordem \ inaudita. É o que salienta em seu ensaio intitulado *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*:

A literatura, que me prometia uma resposta para o enigma da vida, lembrava-me a morte, com seu mundo de letras pretas impressas em páginas amareladas. Compreendi que a poesia devia captar a força e a vibração da

vida ou não teria sentido escrever. Nem viver. Mergulhei assim numa aventura cujas consequências eram imprevisíveis (GULLAR, 2006, p. 148).

Comprometido com a poesia e a vida, podemos dizer que Ferreira Gullar distanciava-se do modelo de alguns poetas que surgiam em meio ao cenário de opressão da ditadura e da guerra, formalistas centrados no hermetismo e na frieza de uma linguagem que a poucos alcançava. Sobre seu fazer poético acalorado, com isso aproximado das pessoas, vemos um Gullar que busca fazer de sua poesia o reflexo do mais simples, do humilde e humilhado.

Diante disso, não há justificativa para uma poesia que trai a vida, que se adequa ao rigor da linguagem ou a beleza das rimas ricas sem expressar o que a vida é: o simples e espantoso natural. Vida e poesia são, para Gullar, indissociáveis. O canto poético deve, por isso, trazer à tona a realidade.

O autor chama de “palavras mágicas” a linguagem fria com que muitos poetas faziam poesia à época de *A luta corporal* como explica no ensaio:

Tudo aconselhava aos poetas afastarem-se dos acontecimentos. Retomou-se a busca de poesia pura, dessa poesia que não se alimenta do cotidiano, mas de palavras mágicas e da forma verbal caprichosa. [...]. Aquela necessidade minha de que a poesia captasse a complexa vibração da vida afastava-me do formalismo e me estimulava a descer a níveis em que a própria estrutura do discurso perigava. Por outro lado, essa mesma necessidade me levava a querer apreender a experiência descontaminada de passado e, para isso, era necessário repelir toda e qualquer maneira, todo estilo pronto, como se fosse possível recriar integralmente a linguagem a cada poema (GULLAR, 2006, p. 149).

Dessa necessidade absoluta de rimar poesia com vida, nasce *A luta corporal* e todo o acervo literário de Gullar, que foi por vezes criticado, ao romper com tradições, movimentos literários e receitas para o alcance da “boa poesia”. De acordo Viviana Bosi, Ferreira Gullar, indignava-se com todo e qualquer lirismo hedonista e alienado, trazendo em sua poesia as transformações da sociedade moderna: uma poesia “na carne das coisas, nos barulhos do dia” (BOSI, 2017, p.415).

A primeira tentativa de romper com a linguagem, isto é, essa primeira obra por ele reconhecida, é composta, principalmente, por metapoemas e poemas em prosa, que revelam um embate real com a palavra poética. Temos nesses poemas, em certa medida, uma preocupação forte com os dilemas do poeta e da poesia na sociedade e com o tempo a esvaír-se como fruta madura. A linguagem clara e sem ornamentos da maioria dos poemas constituintes aproxima-se do leitor da obra. São, em maioria, poemas sem rimas precisas e com versos espaçados, parecendo indicar pausas entre o espanto e a palavra. É o que sugere Bosi, quando compara

estas pausas com “índices de um pensamento que toma fôlego para potencializar o que já disse e chamar o que vai dizer” (1977, p.100). Além disso, as pausas são comparadas a pontes entre o “sim”, o “não” e o “mas”, num ato dialético entre o sujeito poético e o leitor, o que assinala um confronto entre sujeitos (1977, p.100).

Interessa dizer que certos poemas de *A luta corporal* travam embates maiores com a palavra: letras desencontradas, em maiúsculo, palavras que se distanciam de qualquer estrutura morfológica proposta por nossa língua, mas que captam, notoriamente, a matéria cotidiana presente em todos os seus poemas. O poema, para o Gullar das décadas de 40 e 50, deveria ser constituído por esse *corpus* inusitado e concreto onde o homem se constrói e reconstrói pela palavra, como expressa:

E daí por que o livro que escrevi nesse período, entre 1950 e 1953, intitula-se *A luta corporal*. Luta porque essa identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada. Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo. Essa tentativa me levou a violentar a sintaxe e os vocábulos a ponto de o poema se tornar quase ilegível. Admiti o fracasso e considerei que minha aventura de poeta chegara ao fim (GULLAR, 2006, p.162).

A tentativa entusiasmada de dar corpo ao poema subvertendo a linguagem fez algumas obras de Gullar tornarem-se de difícil entendimento, o que limitou o alcance dessa poesia a toda a gente. Frustrava-se aí um dos pontos que mais movia a poética do autor: “a tentativa de levar arte e consciência política às massas”:

Os erros cometidos nessa tentativa de levar arte e consciência política às massas proletárias, com o rebaixamento da qualidade estética; as sucessivas derrotas da esquerda na América Latina, o drama desses longos anos de regime militar no Brasil [...] contribuíram, dia após dia, para corrigir a visão ingênua com que, nos primeiros momentos, encarei as questões sociais e estéticas (GULLAR, 2006, p. 152).

Uma nova fase na poesia gullariana foi anunciada. Ao lado dos irmãos Campos, o poeta passou a escrever poemas concretos ainda na ânsia de desenvolver a poesia da vida. Seria mais um passo do caminho imprevisível de sua atividade poética e que o envolveria em polêmicas. Para Gullar, porém, nunca fora problema negar o que um dia lhe havia sido verdade. Sobre este novo momento poético, Erica Tawada afirma que em *A luta corporal*, Gullar valorizou o “branco da página” e pôde alinhar-se ao concretismo, o que seria uma nova oportunidade de escrever poesia sem deixar de tratar de suas temáticas recorrentes – o eu, o tempo e a linguagem (TAWADA, 2012, s/p.).

Contrariando suas expectativas, o concretismo impunha uma certa distância do *eu*, da subjetividade que lhe era cara. Não havia razão para que um poeta comprometido com a matéria da vida continuasse aliado a esse movimento. Em uma entrevista à *Folha de São Paulo*, o poeta fala acerca de sua participação e abandono do concretismo, e sobre o surgimento do poema neoconcreto:

A gente aqui no Rio achava ele [concretismo] racional demais, muito excludente das outras complexidades. [...]. Era muito mais teoria do que prática. A poesia será feita segundo fórmulas matemáticas... Aí não é possível fazer. Eu considero charlatanismo dizer uma coisa que não pode ser feita. O movimento neoconcreto não nasceu como uma resposta ao concretismo de São Paulo. Essa cultura nasceu em meados de 57, o movimento neoconcreto só nasce em 59, quase dois anos depois (FOLHA DE SÃO PAULO, 2007).

A passagem do modo poético de *A luta corporal*, onde desintegrou a linguagem, para o movimento concreto e depois neoconcreto atestam a busca incessante do poeta por sua poesia em seu constante desafio maior: a linguagem. É importante reiterar que seu trabalho poético fundamenta-se, nesse primeiro momento de sua trajetória, na busca pela poesia da matéria viva do cotidiano, pelas respostas aos inúmeros questionamentos do existir e, principalmente, no objetivo de encontrar as pessoas, ou seja, de ultrapassar classes sociais e níveis de escolaridade, sem deixar, com isso, que seus escritos perdessem o lirismo.

É o que defende Carlos Felipe Moisés, quando diz que a poesia pode sintonizar os homens com o mundo, pois ela permite o sonho e o mito sem contrariar a realidade de quem somos e de onde estamos. Por meio da poesia, a pergunta clássica “Quem sou?” pode ser enfrentada em coletividade: “Só por essa via [poesia] será possível reconstituir o ser coletivo, o tecido social que se esgarçou” (MOISÉS, 2007, p. 112).

O poeta Ferreira Gullar compromete-se em cada poema consigo mesmo e com o mundo para iluminar quem escreve e quem lê e para reconstituir o ser coletivo, como conclui em seu ensaio:

O ato de ler, assim, funda a verdade da literatura. Porque, de fato, a página é rasa e a palavra não é mais que um rabisco impresso nela. Só a carência de outro homem pode oferecer um corpo onde de novo se faça vida o que o poeta falou (GULLAR, 2006, p. 162).

Diante disso, percebemos a preocupação de Gullar com o ato de ler. Seus poemas buscavam o outro no cenário de um Brasil fragmentado e traumatizado pela história. O poeta, então, vale-se do comum para tratar do complexo em sua *A luta corporal*: o galo e o canto poético, o trabalho das nuvens sobre os homens, o efeito do tempo sobre a pera, o lugar

submisso da galinha numa sociedade voltada ao lucro – essas são algumas imagens que merecerão destaque em nosso estudo, assimilando interpretações existencialistas e sociais, sob a exploração das sensações humanas, que aproxima o leitor da realidade e, possivelmente, lhe resgata memórias:

Tornou-se então um desafio para mim elaborar uma linguagem poética que expressasse a complexidade do real sem, no entanto, mergulhá-lo na atemporalidade, na a-historicidade, na velha visão metafísica. Noutras palavras: uma poesia que revelasse a universalidade latente no nosso dia-a-dia, na nossa vida de marginais da história, como outros poetas em seu próprio momento e à sua maneira já o tinham feito. Uma poesia que fosse por isso – e em função da própria matéria com que trabalha – brasileira, latino americana. Uma poesia que nos ajudasse a assumir a nós mesmos (GULLAR, 2006, p 164).

A luta corporal não foi, certamente, o cumprimento desse desafio. Foi, antes de tudo, uma tentativa que o levou a outras experiências e ao amadurecimento poético. Dentro de tal tentativa, podemos encontrar expressiva fortuna lírica e um estilo autêntico de fazer poesia que o acompanhou até em *Em alguma parte alguma* (2010), livro que trataremos no próximo tópico deste capítulo.

No que tange ao aspecto estrutural de *A luta corporal*, deparamo-nos com uma vasta quantidade de poemas, que aparecem inseridos em seis segmentos, os quais denomina: “Sete poemas portugueses”, “O mar intacto”, “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede”, “As revelações espúrias” e “A fala”.

“Sete poemas portugueses” marcam o início da luta com a palavra poética. O adjetivo “portugueses” surge, ironicamente, como alusão ao rompimento com as formas tradicionais do verso; é certamente um grito de independência cultural e estética do Brasil e sua poesia. Oliveira Filho, em “Sete poemas portugueses de Gullar: portugueses?”, publicado pela revista literária *Guavira* (nº 11), reflete brevemente a respeito desses poemas em relação ao seu título, atestando que:

Em linhas gerais, os “Sete poemas portugueses” tematizam essa desalentada frustração por não se conseguir alcançar a poesia necessária, viva, que o poeta anseia por atingir. Apesar de vaga, a aspiração ganha tão forte efeito sugestivo que faz, estranhamente, com que os metros e formas “portugueses”, tradicionais, utilizados trabalhem para realçá-la, e não para aprisionar. Ou seja, toca-se o indizível, usando-se as formas tradicionais do dizer (2010, p. 103).

Os poemas desse primeiro segmento a obra revelam o que a linguagem limita em seu próprio “seio”: as formas tradicionais dos poemas correntes usadas, em *A luta corporal*, a

benefício da crítica que Gullar se propunha fazer a respeito da criação poética, atrelada ao drama das palavras. Além disso, Oliveira Filho ressalta a relevância desta grande obra na poesia moderna a partir de “Sete poemas portugueses” quando afirma que Gullar luta, como todo poeta moderno, com linguagem tradicional a partir de os “Sete poemas portugueses” (2010, p. 104).

Após os sete poemas portugueses, mas inseridos ainda na primeira seção do livro, têm-se: “A fera diurna”, “Galo galo”, “O anjo” e “A galinha”, poemas feitos com imagens cotidianas, aquém da beleza estética dos antigos padrões – são as matérias cotidianas da vida. Esses quatro últimos poemas, cabe destacar, demarcam uma ruptura da beleza dos versos “portugueses” dos “Sete poemas portugueses” para a realidade numa poesia viva.

“Mar intacto”, próxima seção na obra, traz outra inovação poética, segundo Thereza Domingues:

A aproximação consequente entre a palavra e o objeto descrito conduz à utilização de recursos imprevistos, como cortes de frases, isolamento da palavra, aproveitamento gráfico da página; sua linguagem, captando o ritmo das coisas, parece gesticular (DOMINGUES, 2007, p. 158).

Em “Mar intacto” nos depararemos com o poema “Trabalho das nuvens”, que sugere um eu-lírico mergulhado na modernidade, mas que está em busca de uma trégua na simplicidade da vida: a varanda de sua casa, onde as nuvens parecem passar dando um tom de leveza à correria desenfreada dos dias.

As próximas seções do livro “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias” tratarão de poemas em prosa, mais uma inovação discursiva. A poesia explodindo fora da metrificacão tradicional e a modernidade são latentes nas estruturas do livro que representa, como falamos, o princípio da luta de todo poeta moderno, como escreve Átila Teixeira:

A Poesia lírica moderna caracteriza-se, sobretudo, pela transgressão da lógica. Não podendo mais ser entendida pelos critérios de uma normatização anterior ao poema, a poeticidade encontra-se nas tensões das possibilidades discursivas a partir de um viés particular do poeta, internalizando, como estrutura linguística, as contingências sociais. O mundo e a vida moderna, a partir das novas relações por eles estruturadas, impõem uma pesquisa profunda, a fim de que o poeta possa captar, com uma visão pessoal, transcendente as essas mesmas contingências, a fugacidade desse instante (TEIXEIRA, 2016, p.135).

Dessa forma, entendemos que a poesia moderna se desfaz da lógica poética tradicional, sem perder, contudo, a fruição lírica, que transcende o poeta podendo tocar a coletividade. A união entre poema e prosa é um atestado da modernidade literária, pois é próprio do homem

contemporâneo romper convenções. Ao despir-se da tradição lírica de que apenas o poema tem poesia, o fazer poético evolui naturalmente, uma vez que não precisa conter-se apenas numa dada estrutura, como podemos observar no parágrafo escrito por Teixeira:

Substancialmente, portanto, as qualidades do poema em prosa são as mesmas de um em versos, excetuando-se a métrica e a rima (mas persistindo a aliteração, a assonância, a repetição). Nele pode-se explorar não apenas os aspectos semânticos, rítmicos ou sonoros, igualando, de certa forma, a estrofe ao parágrafo, mas também os próprios conceitos clássicos da lírica: o poema como um todo orgânico, encerrado em si mesmo, breve, em que uma subjetividade organiza uma imagem poética. Independentemente da quantidade de linhas, o poema em prosa também visará à unidade, valendo-se da extrema liberdade de construção, podendo buscar na descrição, em fragmentos narrativos - e por vezes até pequenas histórias - ou ainda construindo verdadeiros aforismos, mas sempre de forma aberta, não totalmente dada ao leitor, a ser completada por ele (TEIXEIRA, 2016, p. 136).

Nos poemas em prosa, Gullar desarticula um pouco mais a linguagem, até voltar-se para a reconciliação da palavra ao poema na próxima seção poética denominada “A FALA”. Os poemas de “A FALA” buscam recobrar o valor da palavra como genuínos metapoemas que sugerem a aquisição de certo equilíbrio poético por parte do autor, como salienta Domingues: Ferreira Gullar volta a aceitar “a linguagem como instrumento de comunicação e rejeita a fase anterior, ao postular que somente a palavra é capaz de nos revelar a verdadeira face das coisas [...] ascende e recupera a lucidez da consciência” (DOMINGUES, 2007, p.163). Os poemas retornam ao verso estando a palavra constantemente submetida à imagem do fogo como numa espécie de purificação.

A luta renhida com as palavras, muitas vezes calcadas ao extremo, termina com um descrédito ao radicalismo do poeta, como um fracasso diante da indomável linguagem, não sendo, porém, um fracasso poético. Ferreira Gullar continuou perseguindo a luz que a poesia pode trazer ao mundo, por meio do poema, até em *Em alguma parte alguma* (2010), como escreve a seguir:

Não quis, ou não pude, buscar nele [no poema] o píncaro serenamente erguido acima do drama humano. Antes quis fazer dele a expressão desse drama, o ponto de ignição onde, se for possível, alguma luz esplenderá: uma luz da terra, uma luz do chão – nossa (GULLAR, 2006, p. 160).

Para elucidar o percurso de luta com as palavras, realizado pelo poeta para dar vida a um sujeito lírico que fala de si e da atividade poética no intuito de tocar o outro, serão analisadas partes do poema “A FALA” (1952, p. 76 -77), tal como é apresentado na obra. Além de lançar

luz sobre o embate das palavras e sobre as sensações humanas, o poema a seguir mostra elementos de fauna e flora, a que se direciona este estudo, nas entranhas do verso.

A FALA

Um fogo sem clarão queima os frutos
neste campo. Onde a vegetação não ri.

Cavamos a palavra. Sob o seu lustro
a cal; e cavamos a cal.

Onde jorrara a fonte, as pedras
secas. Onde jorrara
a fonte, jorrara a fonte.

Aqui jorrara a fonte.

Um fogo sem clarão cria os frutos deste campo.

Isto é a poeira florindo,
sem rumor e sem milagre. A poeira
florindo o seu milagre.

Isto é um verão se erguendo
com as suas folhas e o seu sol.

Duma garganta clara,

o mar (um verão)
se erguendo sem barulho.

Numa altura do ar,
esplendentes,
as frutas.

Aonde não chega a fome, a nossa
fome, nos mostro:
as frutas!

Onde jorrara a fonte, jorrara
a fome. Onde jorrara
a morte, jorrara
a fonte. Aqui,
jorrara a fonte.

Aqui, onde jorrara
a morte, a água sorria
livre; a primavera
brilhava nos meus dentes.

Onde jorrando a morte, a fome vinha
e a boca apodrecia, bem, seu hálito;
e, no hálito, as rosas

desta fonte; e, nas rosas,
a morte desta fome.

As frutas sem morte,
não as comemos.

Essas,
que uma outra fome, clara,
segura.

Essas
suspensas lá onde o silêncio,
não bem como uma árvore
de vidro,
frutifica.

Ouve jorrar a morte
no teu riso, a alegria
queimando a vida;
os teus bichos domésticos;
as flores infernais
a rebentar dos passos.

Agora, eu te falo duma água
que não te molha a mão
nem reflete o teu rosto casual.

O odor
do corpo é impuro,
mas é preciso amá-lo.
Nenhum outro sol me clareia,
senão esse, mortal
como um pássaro,
que meu trabalho acende
desse odor.

E é assim que a alegria constrói,
dentro de minha boca,
o seu cristal difícil.

No poema percebemos a possibilidade de o fogo ser elemento de mudança no ser poético – sem esquecer que, tanto em culturas ocidentais quanto em orientais, o sentido de purificação e regeneração acompanha essa imagem. O fogo passa pelas palavras, mas antes passa pelo homem – o ser consciente que pensa a palavra.

É, então, o homem o foco de toda mudança e que tem total responsabilidade por sua existência, por seu projetar-se na vida. Além do rompimento com o que é tradicional nas letras, podemos pensar haver uma ruptura com antigos padrões de vida nesse sujeito lírico, numa

intenção de tornar a vida mais simples e de eternizar o presente, visto que, há também o fogo que a tudo elimina, a própria morte.

Se olharmos pela perspectiva de Jean Paul Sartre, podemos justificar certas interpretações da poética de Gullar, fincada no existencialismo materialista. A morte é o acontecimento final da vida, não há nada além dela, por isso, o homem deve procurar seus meios de viver bem, como afirmam Maria Vera Lúcia Porto e José Alves Paiva Júnior (2018): “o pensar a morte, temê-la como acontecimento último da vida, uma vez que não há outro lado da vida, impõe ao ser humano a tarefa de comprometer-se com a vida, com a consciência de torná-la eterna a cada instante, a cada presente”.

Amar a vida toca no sentido de amar o simples, e até o que parece impuro, como os odores do próprio corpo, e isso pode ser expresso pelo eu-lírico numa concepção de linguagem, já que a poesia diz muito sobre a vida - “O odor do corpo é impuro, mas é preciso amá-lo”: o poema dando-se como organismo vivo, soa impuro aos ouvidos, aos versos. Mas é preciso amar a vida e eternizá-la como é - excedendo rimas ricas, por exemplo.

Cavar a palavra é o primeiro exercício para criar o jardim que surgirá, silenciosamente, “duma garganta clara”, a partir de palavras chãs e nuas. Antes de o eu-lírico cavar as palavras, e do silêncio trazer vida, é preciso que um fogo passe pelo campo da poesia tradicional “onde a vegetação não ri”, queimando, purificando, todo o território.

O sacrifício da palavra realça uma nova poesia, pois é preciso morrer o antigo fazer poético para que as letras acompanhem o novo homem – o homem moderno: “As frutas sem morte, \ não as comemos”. Esse homem necessita de algo mais que um poema para contemplação, ele precisa da poesia, o “cristal difícil”. Por isso, é na simplicidade de um “fogo sem clarão” que o novo homem colhe seus frutos, ou seja, quem contempla o campo das palavras poéticas se dá conta aos poucos das mudanças, pois nada de exorbitante se acendeu, apenas uma chama deu início ao novo fazer poético, distante do rebuscamento e do brilho morto, aquele que não produz frutos de inconformismo, de reflexão e de evolução em que lê.

Em “A FALA”, como podemos depreender logo no título, temos um metapoema, que expressa a desconstrução do discurso, de forma um tanto violenta, como podemos observar nos seguintes versos:

Flores diurnas, minhas feras,
estas são as máquinas do voo.
A pele do corpo
se incendia

em vosso inferno verdadeiro.

Eu te violento, chão da vida,
garganta de meu dia.
Em tua áspera luz
governo o meu canto.

As palavras são concebidas como flores que nascem no dia, no complexo cenário da vida humana. Em seguida no outro verso, que fecha a primeira estrofe deste fragmento de “A FALA”, o corpo se mistura à palavra – é a pele do corpo como poesia. Na estrofe seguinte, o eu-lírico torna-se autoritário sobre sua palavra poética, violentando-a, despindo-a, desonrando-a: “Eu te violento, chão da vida”. A linguagem é o fundamento, o chão onde o homem pisa e trava relacionamentos, negócios, política – o chão da sociedade -, além disso, a linguagem é o chão que o homem pisa para erguer o “eu”.

O outro verso desta, que é a última estrofe, parece asseverar a ilusão poética de que o poeta governa seu canto: “Em tua áspera luz\ governo meu canto”. A luta com as palavras continua até que, aos poucos, os versos de “A FALA” acenam para a força da palavra: “Mas não se exale a madurez \ desse tempo: e role o ouro, escravo, \no chão, \ para que o que é canto se redima sem ajuda”. Sem que o homem force um embate, sem que a palavra poética nasça artificialmente num mercado editorial nesse tempo de lucro: a palavra poética existe e subsiste como força, que nasce do chão, não para ser calcada, mas para ser acesa “como uma luz da terra, uma luz do chão – nossa” (GULLAR, 2006, p. 160).

1.3. EM ALGUMA PARTE ALGUMA (2010): A INQUIETUDE DA VIDA

O livro *Em alguma parte alguma* (2010) representa o alcance da maturidade poética gullariana, sem, com isso, contradizer a voz lírica inquieta com a existência, ouvida em *A luta corporal* (1954) através de seus poemas, como afirma Elaine Raulino, em dissertação “Ferreira Gullar numa perspectiva foucaultiana: uma leitura de *Em alguma parte alguma*”, pela Universidade Federal do Maranhão: “Persistem a inquietude e o espanto sobre questões cotidianas acerca da vida, da finitude do homem, da existência e [...] dos problemas sociais, das relações interpessoais, da linguagem” (RAULINO, 2012, p.51).

Em alguma parte alguma acentua, ainda mais que *A luta corporal*, os elementos da fauna e da flora. As imagens recorrentes do cotidiano simples resgatam a realidade coletiva através de sua subjetividade, parecendo adentrar a mente do leitor até fazê-lo reviver sensações

e lembranças. Esta chama existencial dos poemas, imbricada no dia a dia, continua sendo acesa pelos questionamentos da vida, contudo, neste livro, o poeta maduro não pretende buscar respostas e nem mais fazer da poesia um meio de conhecimento pleno da realidade. São os seres da fauna e da flora que primeiramente cercam o eu-lírico desta poética, aproximando-o de si próprio e da sociedade como um todo.

Em relação à estrutura do livro, como já dissemos, há quatro seções separadas por assuntos, nos mesmos moldes de seu primeiro livro. A parte inicial possui 36 poemas, que podemos classificar, segundo Elaine Raulino, como uma luta com as palavras: “Uma verdadeira atração e sedução pelas palavras que não param de expressar e significar seu poder e efeito no mundo, no homem e nas coisas que o rodeiam” (RAULINO, 2012, p. 52). Além disso, a autora salienta as temáticas dicotômicas dos poemas da primeira seção: as palavras e as coisas, sociedade e política, economia e cultura, além de identidade e memória.

Em relação à segunda parte, contabilizamos um total de 15 poemas, que trazem à tona a matéria cósmica no que tange aos elementos do sistema solar, bem como os elementos naturais propriamente terrestres. Os olhos deste eu-lírico funcionam como um caleidoscópio capaz de destacar a poesia das “coisas da vida”, questionando tudo o que existe. De acordo com Elaine Raulino:

É nesse jogo entrelaçado das partes formando o todo que o poeta relaciona a construção do espaço e a existência do tempo. Questiona e investiga a própria existência através do existente, das coisas através delas mesmas, do ser enquanto ser (RAULINO, 2012, p.58).

Seguindo com a visão concebida por Raulino das partes constituintes da obra, temos a terceira, que “com seis poemas aborda a visão de um crítico de arte. O autor de “Relâmpagos” ressurgiu com olhar caleidoscópico ao tratar, como em *A luta corporal*, da criação do fenômeno literário” (RAULINO, 2012, p. 59). A quarta e última parte traz poemas que realçam as memórias do poeta, o exílio no Chile e uma exaltação à poética de Rainer Maria Rilke, como um tributo ao poeta. A respeito dos traços políticos entranhados nos poemas, mesmo que não tão evidentes em toda a obra, vemos o poema “Volta a Santiago do Chile” descortinar o período militante do poeta Ferreira Gullar:

Essa obra abordou um relato autobiográfico e memorialístico com magnífica força literária, através de uma linguagem notável, sobre uma época marcante e crucial da nossa história brasileira e latino-americana. Momentos de ditadura militar com o expressivo artigo, o AI-5, em 1968. Militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ligado à luta dos direitos democráticos, entretanto, fora confundido com guerrilheiro. Restava-lhe apenas exilar-se do país, assim o fez indo para Moscou, Chile, Peru e Argentina. Dessas vivências

políticas registradas nessa obra foram criadas novas formações discursivas, em especial no poema “Volta a Santiago do Chile” (RAULINO, 2014, p. 60).

Os cenários da infância do poeta estão também atrelados à sua poética, assim como o teor político já demonstrado. Tanto *A luta corporal* quanto em *Em alguma parte alguma* revive-se uma certa quitanda², quintais e jardins, por exemplo, o que pode retomar as suas vivências em São Luís do Maranhão, dado o teor regional das frutas, animais e plantas que configuram suas obras. Não podemos considerar, no entanto, como poesia autobiográfica as escritas por Ferreira Gullar, podendo concordar, então com Roberto Dutra, em seu artigo *Luta corporal, a nova rosa*:

A obra não é autobiográfica, mas autobiograficamente constituída. Há uma porosidade que permite que diversos momentos pessoais e de sua trajetória cultural sejam transfigurados em materialidade para sua poesia. Este recurso, certas vezes resulta em uma intrincada teia, que ora se fragmenta, mas que certamente é uma base de sua poética: para conceber o poema como um organismo vivo, o poeta coloca-se nele transcrito (DUTRA, 2006, p.06).

Estudamos, dessa forma, desde *A luta corporal*, uma poética que se confunde com a realidade do poeta, autêntica e capaz de agir como instrumento social, nascida no âmago do silêncio reflexivo e do espanto para dizer, sem dizer igualmente, o barulho dos dias frenéticos e os fazeres comuns da vida. Esse dizer poético, no entanto, é um dizer que pouco ou nada diz do que é, por ser a linguagem, para Gullar, limitada e insubmissa a quem a evoca, como salienta Barthes: “A linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo” (1988, p. 04). O poema observado a seguir, “FICA O NÃO DITO POR DITO” (2015, p.553), é o primeiro de *Em alguma parte alguma* e traz o desafio da vida expressa pela linguagem, dentre outros aspectos que marcam o livro. Trata-se também de um metapoema, da mesma forma que “A FALA” e “DESORDEM”, sendo bastante parecido com este último.

FICA O NÃO DITO POR DITO

O poema
antes de escrito
não é em mim
mais que um aflito
silêncio
ante a página em branco

² A imagem da quitanda será observada em alguns poemas gullarianos descritos nesta dissertação, remetendo a infância do poeta.

ou melhor
um rumor
branco
ou um grito
que estanco
já que
o poeta
que grita
erra
e como se sabe
bom poeta (ou cabrito)
não berra

o poema
antes de escrito
antes de escrito
antes de ser
é a possibilidade
do que não foi dito
do que está
por dizer
e que
por não ter sido dito
não tem ser
não é
senão
possibilidade de dizer
mas
dizer o quê?
dizer
olor de fruta
cheiro de jasmim?

mas
como dizê-lo
se a fala não tem cheiro?

por isso é que
dizê-lo
é não dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo

por isso que
embora sem dizê-lo
falo:
falo do cheiro
da fruta
do cheiro do cabelo
do andar
do galo
no quintal

e os digo
sem dizê-los
bem ou mal

se a fruta
não cheira
no poema
nem do galo
nele
o cantar se ouve
pode o leitor
ouvir
(e ouve)
outro galo cantar
noutro quintal
que houve

(e que
se eu não dissesse
não ouviria
já que o poeta diz
o leitor
–se delirasse–
diria)

mas é que
antes de dizê-lo
não se sabe
uma vez que o que é dito
não existia
e o que diz
pode ser que não diria

e
se dito não fosse
jamais se saberia

por isso
é correto dizer
que o poeta
não revela
o oculto:
inventa
cria
o que é dito
(o poema
que por um triz
não nasceria)
mas
porque o que ele disse
não existia
antes de dizê-lo
não o sabia

então ele disse
 o que disse
 sem saber o que dizia?
 então ele o sabia sem sabê-lo?
 então só soube ao dizê-lo?
 ou porque se já o soubesse
 não o diria?

é que só o que não se sabe é poesia

assim
 o poeta inventa
 o que dizer
 e que só
 ao dizê-lo
 vai saber
 o que
 precisava dizer
 ou poderia
 pelo que o acaso dite
 e a vida
 provisoriamente
 permite.

O poema “FICA O NÃO DITO POR DITO” expressa a essência da poesia gullariana, uma vez que trata da criação poética envolta na matéria cotidiana, permeada por sensações pouco urbanas, que revelam a natureza em detrimento da indústria ou da tecnologia, como o cantar do galo no quintal e o cheiro da fruta. Para ver, tocar, sentir ou ouvir as imagens da natureza, o eu-lírico, notadamente, precisa calar e deixar-se espantar pelos seres com os quais divide o Universo. Em relatório de pesquisa, publicado em 2016, *Poesia-vida: estudo de Em alguma parte alguma, de Ferreira Gullar*, tratamos deste poema dando destaque às imagens que gritam do silêncio, fruto da poesia que reside em alguém desorganizadamente, e que se organiza em palavras no momento do espanto e do silêncio: “O poema/ antes de ser escrito (...) é um silêncio aflito”:

Percebe-se, no entanto, que o sujeito lírico aumenta o tom em sua definição de poema nas próximas estrofes: o poema é um silêncio, o poema é um rumor, o poema é um grito, sem apresentar, contudo, qual seja sua melhor definição, pois a conjunção alternativa “ou” não o deixa chegar a uma conclusão. O rumor que pode dar luz à poesia é branco (o vazio da página), sutil, sugere calma; o grito, por sua vez, é estancado, não se realiza completamente, é um grito contido (PENEDO, 2016, p.14).

Quando citamos espanto, é relevante pensar no incompreensível das coisas, pois é essa incompreensão que ocasiona o espantar-se. Segundo Franklin Leopoldo Júnior, em entrevista à

UNIVESP, por meio da plataforma *youtube*: “o espanto está no início da filosofia, porque ele motiva uma tentativa de compreensão”. Aristóteles, em *A metafísica*, expressa que foi ele o responsável por levar os homens às pesquisas filosóficas. Os gregos, ainda de acordo com Leopoldo Júnior, o concebiam como uma fusão entre admiração e perplexidade.

Além disso, podemos considerar o silêncio como consequência do espanto, uma vez que diante do que lhe deixa perplexo, o homem possui apenas duas alternativas: calar-se para encontrar sentido ou falar sobre tudo sem mudar coisa alguma fora do poema. Falar pela poesia, no entanto, é ouvir o que o silêncio tem a dizer: “O silêncio diz, pois está prenhe de signos” (PAZ, 1977, p. 37).

O poeta genuíno, por sua vez, precisa falar pelos outros – diminuindo o som da sua voz para ouvi-los – como bem salienta Ferreira Gullar em seu ensaio intitulado *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*, no qual diz que o poeta fala por si e pelo outro, quando se confunde com os demais, sem esquecer, por exemplo, de sua própria personalidade em relação à sua época. O poeta relaciona com naturalidade seus sentimentos e problemas aos sentimentos e problemas dos outros homens, mas não é apenas de alteridade que se faz a poesia, pois:

É imprescindível que esse mundo de todos não seja uma abstração, uma simples referência, mas o mundo do poeta. E pode também um poeta, centrado em sua experiência subjetiva, individual, falar por muitos. É da própria natureza da arte romper os limites da solidão, ainda que seja abismando-se nela, transcendendo-a por baixo. (GULLAR, 2006, p. 158 e 159).

Desta maneira, entendemos que o poeta precisa falar baixo “já que \ o poeta \ que grita \ erra \ e como se sabe \ bom poeta (ou cabrito) \ não berra”. Podemos encontrar nesse verso um Gullar que assemelha o bom poeta à figura de um animal de quintal, o cabrito “que se configura em imagem positiva, uma vez que esse animal, quando levado ao matadouro, segue calado em direção ao infortúnio. Há, nessa imagem, a alusão ao martírio de Cristo e a aproximação do seu gesto ao gesto do poeta: Cristo calou-se para salvar (PENEDO, 2016, p.16).

Além do cabrito, há outra imagem animalesca, o galo, recorrente nos escritos do autor. Sempre atrelada ao canto, essa imagem pode desenvolver a própria ideia de poeta e poesia, e retoma vivências do sujeito poético, ao mesmo tempo em que instiga o leitor a ouvir os “galos” de seu passado, sejam estes legítimos animais ou pessoas que com seu “canto” e luta marcaram uma época.

A imagem das frutas também se faz presente neste poema, aguçando o sentido olfativo. Podemos notar, no entanto, que, em nenhum momento, exemplificam apodrecimento ou se diz

qual fruta, por isso, podemos dizer que estas atuam como imagens que, por conta dos recursos poéticos, se fazem sinestésicas, o que não seria possível acontecer na fala literal; além de aludir à natureza.

Nos últimos versos do poema, novamente afloram os ideais metapoéticos, tendo o devaneio, processo onírico, como etapa fundamental para o nascer da poesia: “(e que/ se eu não dissesse/ não ouviria/ já que o poeta diz/ o que o leitor/ - se delirasse - / diria)”. Tanto o poeta quanto o leitor retêm experiências de vida, sensações, medos e questionamentos, porém o poeta delira, ou seja, o poeta sai de si, entra no processo de fantasia, percorre caminhos oníricos, permite-se errar à toa (PENEDO, p.18, 2016). Nesse ponto, podemos citar Alfredo Bosi: “Devaneio é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos” (BOSI, 1977, p.19).

No devaneio do poeta, o leitor pode encontrar seus próprios devaneios, pois é atributo daquele que cria o poema fazê-lo ouvir seu interior, partindo de um delírio, que não se pode ouvir sem a poesia. Essa ideia aparece no poema em estudo no verso: “(e que/ se eu não dissesse/ não ouviria)”.

Podemos, ainda nesse caso, retomar a ideia de poeta fingidor, de Fernando Pessoa:

O poeta só é poeta quando erra, finge, inventa o que vê e o que sente. É pela impossibilidade de traduzir os sentimentos, em totalidade, que o poeta precisa inventar, criar, fingir. Se o poeta não dissesse a dor que sente e a que não sente não existiria poesia, que nasce como um espanto de um não saber, de uma indagação real: “é que só o que não se sabe é poesia”. O poema segue até o seu fim com a ideia do fingimento poético e sua conclusão prende o leitor de Gullar em duas palavras: “acaso” e “provisoriamente” (PENEDO, p. 18, 2016).

No processo de criação, o poeta precisa, além de calar-se, deixar fluir a fantasia. O seu dizer não acompanha sua vida em totalidade, mas o “poder ser”; acompanha, ainda, o “poder ser” de outros. A poesia é um fingimento genuíno, uma captação do ser em palavras, uma realidade para quando “a vida não basta”³, e por assim dizer, é, também, uma voz cedida aos silenciados sociais. Além disso, a poesia é fruto de um acaso provisório – a vida.

Como metáfora deste acaso provisório da vida, na poética gullariana, a imagem da flor é, por vezes, idealizada, bem como a dos elementos que a compõe: como o perfume da flor, a

³ O portal G1, em matéria sobre a FLIP, transcreveu a fala de Ferreira Gullar sobre sua visão de arte e poesia: “Sobre poesia eu não penso, eu simplesmente faço: a minha poesia nasce do espanto. Qualquer coisa pode espantar um poeta, até um galo cantando no quintal. Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida. E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta” (G1, 2010).

vida passa; da mesma forma que suas pétalas (corola) de beleza, com o tempo, se perdem. No entanto, há em “alguma parte alguma” da vida uma corola que não murcha: a poesia, que para nosso autor não existe para explicar a vida, mas para inventá-la. Essas questões relacionadas a fugaz existência e a função do ato poético podem ser observadas no curto poema “UMA COROLA” (2015, p.574), que, por sua vez, faz menção ao título do livro em um dos seus marcantes versos.

UMA COROLA

Em algum lugar

 esplende uma corola
 de cor vermelho-queimado
 metálica

não está em nenhum jardim

 em nenhum jarro
 da sala
 ou na janela

não cheira

não atrai abelhas

não murchará

 apenas fulge
em alguma parte alguma
 da vida

Marcélia Paiva, em publicação nos *Cadernos CESPUC*, de Belo Horizonte, salienta:

“Em alguma parte alguma” se refere a algo que não se encontra em nenhum lugar, portanto, difícil de encontrar em objetos ou espaços do cotidiano. Essa corola parece pintada em um quadro, pois não tem cheiro, não se acaba. Esse algo é durável, curtido pelos acontecimentos, duro como metal. É o elemento da flor que atrai a atenção. A corola também é a maneira de o autor fazer poesia e contrapõe-se à imagem da rosa, bela e efêmera, símbolo da perfeição poética (PAIVA, 2014, p. 153).

Em alguma parte alguma traz em certos poemas imagens como que em quadros, o que evidencia a faceta de artista plástico de Gullar, além de a pintura ser também imitação da realidade. A poesia e as artes plásticas são, então, postas em paralelo neste livro. A corola citada não está em lugar específico da vida, não tem vida, não murchará – não perecerá por ordem da natureza – tal como a poesia. O fato, porém, é que a corola em questão nasce em alguma parte da vida no pintor, no poeta, do imaginário ao branco da tela e ao branco da página, em alguma parte alguma do homem. Na representação de sua imagem, o homem consegue expressar de maneira limitada, pela linguagem não-verbal e verbal, as cores apenas “de cor vermelho-queimado \ metálica”. O odor, a textura, o sabor (para as abelhas), são sentidos que podem ser despertados no homem por meio da visão, resgatando-lhe as memórias. A imagem recriada conversa e tem seu sentido próprio em alguma parte da vida de quem a aprecia.

Segundo expressa Paiva, a corola representa, ainda, “a maneira de o autor fazer poesia”, uma vez que é formada pelas pétalas, ou seja, o conjunto de pétalas da flor que é denominado corola. O poema, então, recebe o “corpo” de uma corola, enquanto as palavras são como as pétalas que, quando arrancadas, perdem o seu todo, o seu sentido no poema.

A metapoesia⁴ presente em “UMA COROLA” nos leva a refletir na imagem de vegetais e animais que recorrem, muitas vezes evocando o sentido de palavra poética e poeta, em vários poemas de Gullar, como pudemos observar em “flores diurnas \ minhas feras”, do poema de *A luta corporal* descrito no primeiro tópico do capítulo, a elucidar o embate com as palavras (flores e feras), ou o cabrito de “FICA O NÃO DITO POR DITO”, lido no segundo tópico, para elucidar a figura do bom poeta, que não berra. Nessas ocasiões a poesia reluz como resposta à existência e como resposta de resistência.

As imagens das plantas e dos bichos, que permeiam o imaginário do poeta, nos dois livros em paralelo, conversam com a memória do sujeito lírico e do leitor acentuando problemáticas existenciais por serem o que somos - matéria - vivem e morrem; são também seres do silêncio, pois uma vez que não são dotados de palavra, não se fazem completamente compreendidos, sendo dependentes daquele que é consciente de si e de sua liberdade no mundo. Nas sociedades humanas estratificadas, há muitos que vivem em silêncio, como que sem direito à palavra, a

⁴ A questão metapoética aparecerá nos capítulos seguintes, ainda imbricadas nas vertentes existenciais e políticas.

poesia que foge ao mercado editorial e busca a autenticidade grita solitária como um galo em certo quintal, iluminando avenidas e vidas como inseto⁵ de luz.

A partir das imagens recorrentes de fauna e flora, como vimos, há sempre os questionamentos sobre a vida e morte, sobre o senhorio do tempo e a função da poesia nesses conflitos existenciais. Notamos, porém, que tais conflitos, começam no individuado, se retomarmos Carlos Felipe Moisés, citado na introdução, e desembocam no que é coletivo, portanto, social. Buscamos, dessa forma, contemplar as obras poéticas de Gullar do individual para o coletivo, e para isso, pareceu conveniente separar em capítulos, respectivamente, as análises existenciais e sociais de sua palavra poética.

⁵ Referência ao poema “Inseto”, de *Em alguma parte alguma* (2010).

CAPÍTULO 2. FRUTAS E HOMENS SEGUEM PARA O NADA

Para tratarmos da morte na poética de Gullar, é necessário pensá-la como um fim em si mesma. Não há, na perspectiva do poeta, argumentos cristãos de céu ou vida após a morte, e sim, uma concepção materialista do morrer. Diante disso, podemos analisar sua poesia olhando para os escritos de Jean Paul Sartre em *O ser e o nada* (1943). Como complemento à obra de Sartre, ressaltaremos alguns pontos mencionados no artigo *A morte e o nada, o nada e a morte: uma reflexão sobre a finitude da vida em Epicuro e Sartre* (2018).

O referido artigo, ao falar de Sartre, logo destaca sua ideia do nada na morte: “Em Sartre, a morte será refletida como uma porta aberta ao nada, como um acontecimento sem sentido da própria realidade humana” (PORTO e PAIVA JUNIOR, 2018, p.10). De frente para o nada sem sentido, o homem, por ser consciente de sua realidade, custa a aceitar a morte. Afinal, uma das máximas de Sartre para seu existencialismo é “a existência precede a essência”, ou seja, o homem primeiro existe e, em seguida, começa uma busca incansável de sentido para seu existir. Podemos observar nossa busca por nossa essência, ou sentido, na manifestação de nossos anseios e projetos.

O comprometimento com essa busca pela essência, em detrimento da morte, é uma escolha humana. Segundo Sartre, o homem é responsável por suas escolhas, e não escolher é, também, uma escolha que intercruza outros caminhos, ou seja, o ser consciente é responsável pelo que escolheu e por outros envolvidos na situação, como afirma o autor de *O ser e o nada*, publicado pela primeira vez em 1943: “De fato, somos uma liberdade que escolhemos, mas não escolhemos ser livres: estamos condenados [...] arremessados na liberdade” (SARTRE, 2003, p.596). A liberdade advinda da consciência humana (ser para si)⁶ é, portanto, para esse filósofo, um exercício forçado e difícil.

Além de ser imposta ao homem, a liberdade o permite pensar a vida e a morte por meio da consciência. No entanto, a mesma consciência apenas o permite contemplar o quanto sua existência é fugaz sem, contudo, informar-lhe ocasião, dia ou hora do fim, acomete-lhe, dessa forma, o que Sartre denomina náusea – angústia do existir. Diferentemente dos animais ou plantas (ser em si), o ser consciente, que vive para si, em busca da essência, sofre: “encontra por toda parte resistências e obstáculos que ele não criou” (SARTRE, 2003, p. 602), realiza o

⁶ A partir dos escritos sartreanos, podemos entender o ser-em-si como o ser dos objetos, não consciente de si; enquanto o ser-para-si representa o homem e sua consciência.

presente, idealiza o futuro – frustrando-se algumas vezes – e revive o passado a cada decisão. E é a sombra do passado o que fundamenta o presente: “Assim, nunca será exagerada a importância do passado [...]: ser é tendo-sido” (SARTRE, 2003, p.610). O homem forma-se a partir de suas experiências até o fim de sua vida, como personificação da modalidade verbal “gerúndio”.

O passado, dessa forma, caminha conosco e realiza quem somos. A morte, por sua vez, atua juntamente com ele, plena de vazios: a ausência do que se foi traz ao nosso presente, continuamente, sentimentos nunca mais correspondidos por esse outro que se foi, como a saudade e o remorso. Somos avisados, por meio da experiência da perda do outro, que a morte é repleta de nada, mas mesmo diante dessa realidade que espanta, parecemos, quase sempre, impulsionados a viver nossa existência de esperas: “Nossa vida nada mais é do que uma longa espera em primeiro lugar, espera pela realização de nossos fins (estar comprometido em um empreendimento é esperar seu resultado)” (SARTRE, 2003, p. 659). Viver em busca de nossa essência, realizações, é algo que independe da morte e é, portanto, nossa melhor escolha como vivos, uma vez que não podemos nos armar contra o surpreendente nada, ainda de acordo com Sartre (p. 657).

Para o filósofo, mesmo perplexos com a morte, devemos encará-la como algo natural, pois todos morrem, inclusive os seres inconscientes disso. É de nossa natureza morrer, portanto, devemos viver a vida enquanto projeto, de modo a nos comprometer com ela, entendendo “a morte como possibilidade de vir ou não ocorrer hoje ou amanhã” (PORTO e PAIVA JUNIOR, 2018, p. 11).

O poeta maranhense desenvolveu sua obra vislumbrando a morte, isto é, em todo seu acervo poético, é possível encontrar seu ideal de fim, pautado na concepção sartreana do “nada”. É o que veremos neste capítulo, que trará poemas, como: “A MORTE” (2015, p. 591), “O TRABALHO DAS NUUVENS” (2015, p.36), “AS PERAS” (2015, p.38), “A AVENIDA” (2015, p.40), todos na primeira parte; “BANANAS PODRES 3” (2015, p.574), “BANANAS PODRES 4” (2015, p.580) e “BANANAS PODRES 5” (2015, p. 587), na segunda parte do capítulo, enfatizando a imagem das bananas em fase de amadurecimento como aceno para a morte; e, por fim, na terceira parte, poemas dedicados aos entes queridos “REENCONTRO” (2015, p.583) e “DOÍDA ALEGRIA” (2015, p.597).

2.1 “O VAZIO DA VIDA”: A NADIFICAÇÃO DA MORTE EM GULLAR

Ferreira Gullar, enquanto poeta, fala da morte sem pessimismos ou floreios, fazendo-se eterno e eternizando a outros pela poesia (seu empreendimento maior): “Pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens” (GULLAR, 2006, p. 152).

Desde *A luta corporal*, a finitude do ser o instiga e inquieta, sendo representada, na maioria das vezes, por frutos no auge do amadurecimento. Mas *Em alguma parte alguma*, na ocasião de sua velhice, no auge de seu próprio amadurecimento, a morte parece mais recorrente e quase “palpável” a um eu-lírico que reúne experiências a partir do fim de pessoas queridas, sem deixar de refletir na finitude dos seres inconscientes que o cercam.

O poema “A MORTE” (2015, p. 590), transcrito abaixo, pode sintetizar satisfatoriamente as questões sartreanas até aqui apresentadas, fundamentadas na nadificação da morte, ideia que acompanha toda a poesia gullariana, porém sem o pessimismo abordado pelas posições sartreanas.

A MORTE

A morte não tem avenidas iluminadas
 não tem caixas de som atordoantes
 tráfego engarrafado
 não tem praias
 não tem bundas
 não tem telefonemas que não vêm nunca

a morte
 não tem culpas
 nem remorsos
 nem perdas
 não tem
 lembranças doídas de mortos
 nem festas de aniversário

a morte

não tem falta de sentido
 não tem vontade de morrer
 não tem desejos
 aflições
 o vazio vazio da vida

a morte não tem falta de nada
 não tem nada
 é nada
 a paz do nada

O poema fala, reiteradamente, do que a morte não tem, em um constante jogo de oposição à vida – às coisas que fazem parte da vida. Inicia a reflexão pelas avenidas iluminadas, pelos barulhos do dia, trânsito engarrafado, praias e bundas – cenas de um cotidiano cheio de vida, esvaziado na morte. É relevante, contudo, frisar que a vida é esse tumulto de sensações boas e ruins, mas que também está integrado a ela o cessar de todas as coisas, como citamos mais acima, a morte é um acontecimento da vida humana, na concepção de Sartre.

No último verso da primeira estrofe, lemos que a morte “não tem telefonemas que não vêm nunca”. Essa afirmação pode remeter à saudade e esperança que apenas o vivo pode sentir. Possivelmente o eu-lírico esteja a esperar algum retorno dos que se foram, e isso não quer dizer, que acredite ser possível esse acontecimento, mas lhe ronda pungentemente o desejo para tal. Por outro lado, os mortos não esperam retornos, não há telefonemas na morte.

No primeiro momento do poema, as coisas ressaltadas da vida parecem expressar algo explicitamente positivo, num cotidiano frenético, isto é, sua vida completa. Segundo Agnes Heller (1970):

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro, ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 1970, p. 17).

Na morte gullariana não há cotidianidade, mas o homem que se vai é formado por todas essas vivências simples e corriqueiras. Assim, a morte é também um fenômeno dessa vida pessoal e cotidiana:

Trata-se de um fenômeno da vida pessoal que, conforme Sartre, faz dessa vida uma vida única. Daí estarmos diante de uma vida na qual, ao chegar a morte, não se tem mais uma segunda chance, de tal modo que toda a nossa existência deve fazer sentido. Assim, as nossas escolhas são suscetíveis à própria vida, à própria existência (PORTO e PAIVA JUNIOR, 2018, p.10).

Em oposição ao mundo dos vivos, os mortos estão livres de algumas sobrecargas. Eles não precisam lidar com o sentimento de falta de sentido que, por vezes, a vida impõe, principalmente àqueles que não veem seus empreendimentos e realizações, ou mesmo, àqueles que temem a morte continuamente. A morte, inclusive, “não tem vontade de morrer”, por já ser fim e não admitir vontades; são os vivos que, em seus conflitos existenciais, buscam o desconhecido alívio para o vazio da vida. Notemos que Gullar expressa nesse verso o mesmo pensamento de Sartre, quando remete à morte, na sequência “vazio (sem sentido) vazio (nada) da vida”, ou seja, a morte está na vida e faz parte dela como algo sem sentido para os vivos, já que sobre ela nada se sabe – ela nada significa.

A morte não tem dores nem aflições, também não tem cotidiano feliz. A vida segue frenética, cheia de sentimentos de tristeza ou alegria; os vivos, por vezes, perdem sua sensação de paz, por conta de situações imprevisíveis, já os mortos não podem reclamar, pois a paz que têm não é sentida “a paz do nada”.

Ao lermos “A MORTE” nos aproximamos de um poeta que se impressiona com a vida rápida, enquanto observa o cotidiano, mas que não teme a morte, por considerá-la “nada”. As imagens cotidianas, repentinamente, costumam trazer-lhe reflexões, ainda mais quando deixam de ser, como o fruto que apodrece no prato ou as flores subjugadas pelo vento, porém o importante é aproveitar as avenidas iluminadas que a vida proporciona.

2.2 “A TARDE DOS FRUTOS”: A IDEIA DE MORTE EM A LUTA CORPORAL

Neste tópico observaremos a morte da flora, assunto que acompanha a poética de Gullar do primeiro ao último livro. Por ordem, trataremos primeiramente os poemas *de A luta corporal*, nos quais a morte pode ser vista como elemento de reflexão e não de realidade aproximada. O poema “O TRABALHO DAS NUVENS” (2015, p. 36) mostra um eu-lírico, que se senta à varanda para pensar sua existência e condutas para o bem viver, diante de sua futura morte e da morte dos demais seres da natureza, o que se faz notório em seu dia.

O TRABALHO DAS NUVENS

Esta varanda fica
à margem
da tarde. Onde as nuvens trabalham.

A cadeira não é tão seca
e lúcida, como
o coração.

Só à margem da tarde
é que se conhece
a tarde: que são as
folhas de verde e vento, e
o carcarejar da galinha e as
casas sob um céu: isso, diante
de olhos.

e os frutos?
e também os
frutos. Cujo crescer altera
a verdade e a cor
dos céus. Sim, os frutos
que não comeremos também
fazem a tarde.

(a vossa
tarde, de que estou à margem)

Há, porém, a tarde
do fruto. Essa não roubaremos:
tarde
em que ele se propõe à glória de
não mais ser fruto, sendo-o
mais: de esplendor, não como astro, mas
como fruto que esplende.

E a tarde futura onde ele
arderá como um facho
efêmero!

Em verdade, é desconcertante para
os homens o
trabalho das nuvens.
Elas não trabalham
acima das cidades: quando
há nuvens não há
cidades: as nuvens ignoram
se deslizam por sobre
nossa cabeça: nós é que sabemos que
deslizamos sob elas: as
nuvens cintilam, mas não é para
o coração dos homens.

A tarde é
as folhas esperarem amarelecer
e nós o observarmos.

E o mais é o pássaro branco que
voa – e que só porque voa e o vemos,
voa para vermos. O pássaro que é
branco
não porque ele o queira nem
porque o necessitemos: o pás-
saro que é branco
porque é branco.

Que te resta, pois, senão
aceitar?

Por ti e pelo
pássaro pássaro.

A poesia de Gullar surge à margem do dia: quando o homem poeta retira-se do centro das coisas para caminhar por entre elas e ver-se, por ocasião da palavra poética, plenamente integrado ao existir. Em “O trabalho das nuvens”, reconhecemos um eu-lírico que se põe de lado, à parte de si, numa varanda, para observar a tarde enquanto “as nuvens trabalham”.

A imagem da varanda, na primeira estrofe, é apresentada pelo sujeito poético como convite à contemplação e renúncia – para contemplar a tarde é preciso fragmentar a rotina e questionar a “suprema” razão humana. Tal convite é acentuado quando, na segunda estrofe, aparece a “cadeira” que, como símbolo de descanso e de certa permanência, assinala que o tempo de observação será maior. A imagem, então, aparece em oposição ao coração, e o eu-lírico conclui, que, mesmo não sendo dotado de vida e pensamento, o objeto pode simbolizar maior expressão de sensibilidade que o próprio homem em sua frenética existência, já que acena para a quietude e reflexão: “A cadeira não é tão seca\ e lúcida, como\ o coração”. O coração, nesse caso, mostra-se seco, como ser inanimado, demasiadamente lúcido.

A terceira estrofe, por sua vez, salienta que para viver o espetáculo da tarde, é preciso encontrar um lugar à margem e enxergar as folhas, sentir o vento e ouvir os sons de vida, do cotidiano real: “Só à margem da tarde\ é que se conhece\ a tarde: que são as \ folhas de verde e vento, e \ o carcarejar da galinha e as \ casas sob um céu: isso, diante de olhos ” Enquanto o homem se submete à sua rotina ativa, torna-se parte da tarde sem ter conhecimento pleno dela.

Os frutos, parte do que se conhece por flora, possuem relevância poética para Gullar, é o que observamos a partir do seguinte verso: “e os frutos? \ e também os \ frutos”. Essa modalidade da natureza aguça os sentidos palatais, olfativos e visuais em toda poesia gullariana, e em “O trabalho das nuvens” assume dois estágios envoltos de beleza. O primeiro trata do vigor do fruto, seu crescimento, o momento em que está preparado para o consumo no alto das árvores: a cor é chamativa, a forma perfeita. O fruto é parte dessa tarde que encontra o eu-lírico.

Porém há, também, a tarde especial do fruto: ele não é apenas parte da tarde, tem uma tarde. Trata-se do seu momento glorioso, de esplendor no calor químico proveniente da ação de bactérias, fungos (outros seres relevantes à natureza) e do calor que o consome. Ele não esplende como astro, e sim, como fruto, mas apenas quem se coloca à margem da tarde é que consegue notar a glória deste acontecimento e relacioná-lo a si mesmo: o fruto chegou à sua completude de cor, forma e sabor, amadureceu, concentrou mais açúcar e irrompeu para gerar vida em alguma parte.

A próxima imagem cotidiana a ser realçada neste poema será a que compõe o seu título - as nuvens. Nesta estrofe, o homem é, mais uma vez, posto em comparação a algo sem vida, como no caso da cadeira: “Em verdade, é desconcertante para\ os homens o \ trabalho das nuvens”. E qual seria o trabalho das nuvens?

No *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier, com a primeira edição datando o ano 1906, um dos significados para a imagem da nuvem é o da tradição chinesa: “Na tradição chinesa, a nuvem indica a transformação por que o sábio deve passar para se *aniquilar*” (CHEVALIER, 1999, p.648).

Neste sentido, temos um simbolismo de renúncia, que vimos ser presente no sujeito – lírico, quando se posta à varanda e no fruto quando “se propõe a glória de não ser mais fruto”. Esses processos de renúncia acontecem na atmosfera calorosa da tarde e culminam no ideal de maturidade, pertinente à poética gullariana. Ainda sobre a nuvem: “é o símbolo da metamorfose viva, não por causa de algumas de suas características, mas em virtude de seu próprio vir a ser” (CHEVALIER, 1999, p.648): a nuvem vem a ser a chuva que fecunda a vida.

O trabalho das nuvens no texto de Gullar é passar sobre os homens sem ter conhecimento deles, mas resguardando-os da intensidade do sol, inclusive resguardando os frutos até o seu momento de não mais ser, e preparando-se para regar a terra. O trabalho das nuvens é maior que o trabalho dos homens, todavia, é o homem o único a ter consciência disso.

Na próxima estrofe, mais uma imagem que retrata o “amadurecer”, o “vir a ser” agora representada pela cor amarela nas folhas: “A tarde é \ as folhas esperarem amarelecer\ e nós o observarmos”. A tarde é uma espera, o tempo mediano do dia. A luz do sol está mais intensa, ao mesmo tempo que, mais próxima da noite, da morte. A tarde figura maturidade, visto ser o preparo do dia para seu fim.

Ao fim deste poema, nos deparamos com a figura animalesca de um pássaro, ser que mais chega perto do céu, e que é, segundo o dicionário de Chevalier “representação da alma que se liberta do corpo” (CHEVALIER, 1999, p.688). O homem sentado à varanda ressignifica a morte. O pássaro é, além disso, branco – como as nuvens em dias sem chuva – logo podendo relacionar-se à imagem da própria nuvem, que passa como o pássaro e como o tempo: rápido como se estivesse voando.

A última estrofe indaga ao leitor desta poesia os questionamentos do sujeito poético: “Que te resta, pois, senão aceitar? \ Por ti e pelo \ pássaro pássaro”. Ao homem cabe aceitar a Natureza e submeter-se à natureza das coisas, mesmo sendo ele influenciado pela lógica.

Aceitar que a nuvem é branca e não anuncia regar a terra, por exemplo, - posto que essa é a razão do branco das nuvens – é aceitar por si mesmo e pelo “pássaro pássaro”, ou seja, o pássaro propriamente dito, que apesar de não ter entendimento lógico, alcança sozinho as nuvens.

Ao lermos “O trabalho das nuvens”, podemos captar o ideal de morte a partir da natureza ao redor, como no simples fruto amadurecido no entardecer de um dia qualquer, que, para o eu-lírico, é glorioso. E glorioso é também este dia para o ser consciente de si e do fruto, que pode amadurecer interiormente ao perceber que, da mesma forma, vive um entardecer: caminha para a morte, para a noite.

Diferentemente deste fruto, no entanto, o homem não pode esperar sua morte, afinal, esta pode surpreendê-lo chegando a qualquer hora. O eu-lírico não sabe se amadurecerá, se chegará a velhice, e se furta a esperar por isso, seguindo, assim, o pensamento de Sartre: “Se existissem mortes por velhice [...], eu poderia esperar a minha morte. Mas, precisamente, o próprio da morte é que ela pode surpreender antes do tempo aqueles que a esperam para tal ou qual data” (SARTRE, 2003, p.657).

Posto à varanda, o homem cala as pressões externas do espaço produtivo e, de alguma forma, os barulhos da tecnologia para concentrar-se em si. Dialoga consigo quando observa o mundo, como diz Sartre: “Escutar o discurso é ‘falar com’, não simplesmente porque o imitamos para decifrá-lo, mas porque nos projetamos originariamente rumo aos possíveis e porque a compreensão deve se estabelecer a partir do mundo” (SARTRE, 2003, p.632). O homem se vê entre outras existências de potenciais próprios, estas, por sua vez, contribuem para seu amadurecimento e experiências. O eu-lírico da varanda busca decifrar seus possíveis anseios e questionamentos ao contemplar as nuvens, os frutos, as folhas, o pássaro e o tempo da quietude, tudo absolutamente fugaz.

Para continuar a reflexão sobre o apodrecimento do fruto, em paralelo com a morte do homem e o efeito do tempo sobre o ser, analisaremos o poema “AS PERAS” (2015, p.38). Já vimos em “A DESORDEM”, cujo trecho repetimos abaixo, a imagem da pera desfazendo-se em tumulto, isto é, contemplando a morte. É no momento da “desordem” que o fruto extravasa a palavra poética:

[...] uma pera
 também
 funciona
 como máquina
 viva

enquanto quando
 podre
 entra ela (o sistema)
 em desordem:
 instala-se a anarquia
 dos ácidos
 e a polpa se desfaz
 em tumulto
 e diz
 assim
 bem mais do que dizia
 ao extravasar
 o dizer

Veremos a seguir, em outro poema, as peras cumprindo, novamente, seu dia. Os ácidos trabalham na polpa das frutas “cansadas” de sua doçura, prontas para o nada: “O dia das peras \ é seu apodrecimento”, é, além disso, o momento em que diz “bem mais do que dizia”.

AS PERAS

As peras, no prato,
 apodrecem.
 O relógio, sobre elas,
 mede
 a sua morte?
 Paremos a pêndula. De
 teríamos, assim, a
 morte das frutas?
 Oh, as peras cansaram-se
 de sua forma e de
 sua doçura! As peras,
 concluídas, gastam-se no
 fulgor de estarem prontas
 para nada.
 O relógio
 não mede. Trabalha
 no vazio: sua voz desliza
 fora dos corpos.

Tudo é o cansaço
 de si. As peras se consomem
 no seu doirado
 sossego. As flores, no canteiro
 diário, ardem,
 ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
 desliza e está só.

O dia
 comum, dia de todos, é a
 distância entre as coisas.
 Mas o dia do gato, o felino
 e sem palavras
 dia do gato que passa entre os móveis,
 é passar. Não entre os móveis. Pas-
 sar como eu
 passo: entre nada.
 O dia das peras
 é o seu apodrecimento.

É tranquilo o dia
 das peras? Elas
 não gritam, como
 o galo.

Gritar
 para quê? se o canto
 é apenas um arco
 efêmero fora do
 coração?

Era preciso que
 o canto não cessasse
 nunca. Não pelo
 canto (canto que os

homens ouvem) mas
 porque, can-
 tando, o galo
 é sem morte.

Temos, neste poema, as peras como imagem central, e um eu-lírico, que as observa apodrecendo fora de seu cenário original, separadas da árvore e de seus ramos. Apesar de colhidas para consumo, o apodrecimento veio antes, sem respeitar o tempo dos homens: o relógio não mede sua morte. Impressionado com o apodrecimento do fruto, uma pergunta inquietante surge: seria possível deter a morte se, por ação humana, o relógio parasse? A natureza responde com uma negativa: as peras cansaram-se, como qualquer elemento da natureza um dia cansa-se e decompõe-se. As peras estavam prontas para consumo, para cumprir o propósito de servir de alimento, porém, o nada (a morte) se aproximava enquanto isso não acontecia.

O relógio dita o tempo dos prazos, do trabalho, dos compromissos, mas há um tempo maior, que submete todos os seres simultaneamente: “O dia das peras/ é o seu apodrecimento”, “o dia do gato que passa entre os móveis/ é passar”, bem como o dia dos homens também passa. Cada imagem passa e passa sozinha. O tempo é o mesmo para todos (coletivo), contudo não pode ser vivido ou finalizado da mesma forma para todos, é pessoal: “[...] tudo/ desliza e está só”.

Percebemos que não só a pera se deteriora com o tempo. Há também flores, que, no poema, aparecem ao lado das frutas, como imagem de beleza, retomando o sentido visual pelas cores e o olfativo pelo perfume. Em “AS PERAS”, as flores estão abrasadas, se consomem também pela ação do tempo: “As peras se consomem/ em seu doirado sossego./ As flores, no canteiro /diário ardem/, ardem em vermelhos e azuis [...]”.

Temos, além disso, a imagem do galo, que é recorrente em outros poemas. O poema que antecede “As peras”, na sequência do livro é “Galo galo”, e nele o sentido de morte também está presente, questionando como fazer-se imortal. A imagem do galo, na poética de Gullar, pode remeter aos poetas, que cantam para o amanhecer e que enxergam nesse canto uma forma de eternizarem-se. Contudo, tanto em “As peras” quanto em “Galo galo”, o trabalho dos poetas é colocado em questão, como “um arco efêmero”, uma arma passageira quando posto para fora: “Gritar / para que? se o canto / é apenas um arco efêmero/ fora do / coração?”. Conseguimos

relacionar este verso a outro, do poema “Galo galo”, que diz: “Mas a pedra, a tarde, o próprio feroz galo subsistem ao grito. Vê-se: o canto é inútil”.

Notemos, porém, que na poesia há vida “porque cantando o galo é sem morte”, e cantar pelo outro, principalmente por aqueles que são emudecidos, tanto pela morte, ou pela natureza (fauna e flora), quanto pela sociedade (os oprimidos sociais), é o que faz o poema ter sentido e “eternidade”.

O tempo, nos poemas gullarianos, tem sua base no presente; é influenciado pela modernidade e seu rompimento com o ideal de eternidade e, conseqüentemente, de progresso, como já falamos, distancia-se do transcendental. O poeta teceu no texto as impressões do seu tempo: “O dia das peras é o seu apodrecimento”. Como diz Otávio Paz em *Os filhos do barro*, a ênfase dos últimos séculos está no agora:

O agora nos mostra que o fim não é diferente do começo, mas sim seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver de frente para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para escapar da morte, mas cada um desses inventos foi uma armadilha mortal. [...] (PAZ, 2013, p.161).

A poética dos espantos é aquela de frente para a morte, imaginando o homem como fruta que amadurece para apodrecer, como flores incendiadas e como o galo que canta para não morrer, e não consiste numa busca por responder às indagações da vida, e sim, por denunciar a fragmentação a que é submetido o homem dos séculos XX e XXI.

A luz que emana do chão, como Gullar considerava a arte poética, é aquela que vem das gentes, do comum, do nosso. Se o canto deve arrastar pessoas e coisas emudecidas, então o poema não pode estar sereno acima do drama humano, e sim, deve ser claro, com imagens do real: “Se o poema é escrito no que se chama linguagem de todos, estamos diante de uma arte madura. Arte clara é arte grande. Arte obscura e para poucos é arte decadente.” (PAZ, 1982, p.52). Neste sentido, a essência da poesia é erguer a linguagem, não exatamente rebuscá-la, mas lhe devolver o sentido original: “Graças à poesia a linguagem reconquista seu estado original. [...] A palavra, em si mesma, é uma pluralidade de sentidos” (PAZ, 1982, p.58).

A linguagem humana permite o ato poético (criação e recriação), excedendo, desta forma, as limitações da fala e da ordem sintática dos termos. A poesia não acompanha o dizer corrente, ela existe para que, com seus muitos sentidos, dê sentido ao ser. O início da trajetória poética gullariana trata dos dramas humanos, como o da morte, desconstruindo a própria palavra, numa “luta corporal” com o verbo para conduzir o homem a “alguma parte alguma”

da vida. Utiliza-se da imagem das frutas, quase sempre em apodrecimento, para mostrar a finitude da vida humana.

Ainda a observar a natureza, pensando sobre a vida breve e o sentido da existência fugaz, em *A luta corporal* temos o poema “A AVENIDA” (2015, p. 40). Não veremos frutos em decomposição, mas outras simbologias de flora, que passam rapidamente num cotidiano de avenida, onde, proeminentes, praia e mar se erguem. A natureza fala enquanto “o relógio ri” – ironias do tempo sobre o homem.

A AVENIDA

O relógio alto,
as flores que o vento sub-
juga,

 a grama a crescer
na ausência dos
homens.

 Não obstante,
as praias não cessam.

Simultaneidade!

 diurno
milagre, fruto de
lúcida matéria – imputrescível! O
claro contorno elaborado
sem descanso. Alegria
limpa, roubada, sem qualquer
violência, ao
doloroso trabalho
das coisas

2

Miséria! esta avenida é

eterna!

Que fazem os galhos
erguidos no
vazio
se não garantem sua
permanência?

O relógio

ri.

O

canteiro é um mar
sábio, con-
tido,
suicidado.

Na luz

desamparada, as corolas
desamparadas.

3

Precárias são as praias dos
homens;

praias

que morrem na cama com
o ódio e o
sexo: perdem-se
no pó sem voz.

A importância das praias para o mar!

Praias, amadurecimento:

aqui

o mar crepita e fulgura, fru-
to trabalhado dum fogo

seu, aceso
 das águas
 pela faina das águas.

O poema “A avenida”, de *A luta corporal*, é marcado por encontros: o encontro dos tempos – o dia e a noite -, do existir simultâneo das coisas e dos seres; o encontro dos elementos simbólicos, praia e mar; do consciente e do subconsciente humanos; e por fim, no próprio título, o aceno para encontros passageiros num cenário de encontros – a avenida.

O mesmo marcador de tempo de “As peras” surge, neste poema, no primeiro verso: é o “relógio alto”, imponente, localizado na avenida. No mesmo espaço, abaixo do relógio, as flores e o vento encontram-se – fragilidade e impetuosidade – as flores são subjugadas; as gramas crescem nesta paisagem, sem ter quem as apare, ou mesmo, independentemente de quem as apare. Enquanto a avenida segue esquecida, se olharmos para a grama crescida, o eu-lírico parece convidar o leitor para outro cenário: as praias, as praias que “não cessam”.

No existir simultâneo, fruto dalguma matéria no plano da ciência, matéria essa que não apodrece como os que dela se originam, dia e noite se encontram no “doloroso trabalho das coisas”. Tudo o que existe “trabalha”, desempenha função, não para ter sentido apenas, mas para possibilitar novas existências. Tal trabalho é doloroso, pois se perde na noite, na morte, caminhando para o “nada”.

Na segunda parte do poema, o eu-lírico sugere decepção: “Miséria! esta avenida é eterna! \ Que fazem os galhos \ erguidos no \ vazio \ se não garantem sua permanência? ”. A avenida como é, para o eu-lírico, é eterna. A sua imagem é eternizada na memória, no momento, porém a decepção é real quando os galhos são citados – qual a razão de ser do galho? –, segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier, galho é “o símbolo e o instrumento de uma música cósmica, o intérprete da música das esferas” (p. 457), lembremos, então, que há presença de vento, que subjugam as flores, nessa avenida, e que os galhos estão também sob ação deste vento. Os galhos balançam, estão ativos, guiando a música das existências no cosmos, mas não podem retardar ou impedir o fim. A vida não permanece, e com ela vão-se as memórias.

Enquanto a música cósmica acontece, o tempo subjugam todas as coisas, pois há um começo e um fim em cada nota, até que a música se concretize inevitavelmente: “O relógio \ ri”. Aquele mesmo relógio alto do primeiro verso, volta aparecer com característica de ser animado: o tempo ri diante do cumprimento de cada coisa. Descentralizado na paisagem da avenida, nas memórias do sujeito lírico, a imagem do canteiro é comparada à imagem do mar.

Ambos são espaços de fecundação e de vida: primeiro, plantas e frutos, no segundo peixes de várias espécies; o canteiro, porém, não é agitado e grande como o mar e sucumbe facilmente sem a presença do sol – sua singela beleza esvai-se desamparada. Não mais flores, uma vez que as corolas não se concretizam nas pétalas.

A terceira parte do poema, retoma a imagem da praia, convidando o leitor a pensá-la em todos os aspectos, como, por exemplo, em lugar de descanso, de segurança, a porção de terra que põe o homem livre do mar, mas não distante dele; é da praia que se avista ou se toca o mar, além disso, para quem está em alto mar, pode ser símbolo de alívio e de vida.

Nas figuras da praia e do mar há um encontro, bem como uma dualidade. Assim como o mar tem sua praia, os homens, em suas emoções revoltos, também possuem suas praias: “Precárias são as praias dos \ homens; \ praias\ que morrem na cama com \ o ódio e o \ sexo: perdem-se \ no pó sem voz”. Essas “praias” são, contudo, precárias, poucas, pobres. A busca pelo repouso no homem dentro de si é árdua, as praias são precárias e perdem-se, morrem, no sexo quando consciente e inconsciente encontram-se, e a tensão adormece. A revolta humana com a vida, que se vai sem data definida, também acaba no pó da praia do silêncio. As praias têm para o homem o valor que têm as praias para o mar: descanso.

Do descanso, do silêncio, surge o amadurecimento para o homem: “Praias, amadurecimento: \ aqui \ o mar crepita e fulgura, fru- \ to trabalhado dum fogo \ seu, aceso \ das águas, \ pela faina das águas”. Da praia, o homem contempla o mar crepitando, seu brilho e fulgor, que é trabalho das águas e do brilho do sol, num fenômeno natural. Do seu descanso em si, o homem contempla o fulgor de sua existência acesa e regenera-se, posto que o trabalho das águas e do fogo, segundo suas simbologias, é o de purificação e regeneração da vida.

Em *A luta corporal*, o sujeito poético aparenta ser observador da morte: põe-se à varanda, observa um prato com frutas podres e caminha pela avenida da vida curta. No entanto, não parece enlutado. Os versos desta poética inaugural de Gullar não são feitos de memórias, e sim, de plena reflexão.

A poética última de sua vida, porém, revela uma velhice enlutada, não apenas observadora, mas parte dessa morte. Iremos, a partir desse momento, *Em alguma parte alguma* (2010), reconhecer o poder de amadurecimento do tempo sobre o homem, ainda a partir das imagens de frutas maduras.

2.3 “DE NOITINHA, TODOS SE FORAM”: O TEMPO COMO MARCA DA MORTE EM ALGUMA PARTE ALGUMA – SOBRE “BANANAS PODRES”

Analisaremos, a seguir, uma sequência de três poemas com o mesmo título “BANANAS PODRES”, tendo como distinção o número de que vêm acompanhados (3, 4 e 5). Vale dizer, porém, que a outro livro, *Na vertigem do dia* (1980), pertencem as primeiras sequências: “BANANAS PODRES” e “BANANAS PODRES 2”, e que por estarem fora das bibliografias gullarianas de que tratamos neste trabalho, não serão analisados – fator que não compromete a interpretação que defendemos, respaldada na imagem poética reiterada de bananas podres.

BANANAS PODRES 3

era uma tarde quente na quitanda

e aquele calor

acendia o perfume das bananas apodrecendo

fato a que ninguém dava atenção

- Um vidro de perfume? Foi mesmo?

- O enfermeiro Josias me contou.

- Então ela era virgem... pro vidro ficar engatado...

- Foi atrás, rapaz! disse meu pai às gargalhadas.

Tu não estás entendendo!

Todos falavam e riam excitadíssimos numa algazarra de pássaros a chilrear.

Os olhos de meu pai se encheram de água enquanto ele ria.

De noitinha, todos se foram, e Newton Ferreira fechou a quitanda

com as bananas lá dentro, recendendo.

Os seus risos e vozes lembro-os sem ouvi-los,

mas o perfume daquelas frutas

que feito relâmpago

desceu na minha carne

e ali ficou, parado,

esse de vez em quando

volta a esplender

Em “BANANAS PODRES 3” vemos o tempo, identificado pela “tarde quente” traçar o destino de algumas bananas, no cenário cotidiano de uma simples quitanda. A imagem da tarde, por vezes, acompanha os frutos gullarianos, acenando para seu amadurecimento, que se completa na noite – na escuridão. A tarde, além disso, é quente, o que acelera o processo de morte e acende um perfume, que entranha-se nas narinas desse eu-lírico observador da natureza.

O odor de bananas podres, entranhado na carne, resgata um passado e ressuscita memórias rapidamente, além de reflexões sobre vida e morte. Newton Ferreira, pai de Gullar, retorna às lembranças, pelo cheiro das bananas, juntamente com seus amigos, numa conversa acalorada, em sintonia com a atmosfera de calor e odor que se acentuava na quitanda, sem que a morte fosse notada “fato a que ninguém dava atenção”.

Vida e morte convivem no mesmo espaço, assim como o choro e o riso. Os homens riem, em aparente excitação, de um acontecimento desagradável, contado por um outro (enfermeiro Josias): a insólita imagem de um vidro de perfume inserido no ânus de uma mulher. Na conversa acalorada dos amigos, a imagem paradoxal do choro e riso, em harmonia se repete – na face de Newton: “ Os olhos de meu pai se encheram de água enquanto ele ria”.

A vida segue plena nos semblantes, na socialização e no trabalho, nesse cenário orgânico do cotidiano: “São partes orgânicas da vida cotidiana: a organização do trabalho e da vida privada, os lares e o descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação” (HELLER, 1970, p.18). A morte espreita, por trás, o seguir da vida enquanto a forma se desfaz e o perfume das bananas se altera, como forte odor (imagem de apodrecimento do fruto). O tempo está sobre os homens e a natureza, sobre o cotidiano, e se mostra irreversível: “O tempo é a irreversibilidade dos acontecimentos” (HELLER, 1970, p.3).

Fecham-se as portas daquela quitanda, mas não as da memória de um eu-lírico questionador da morte. Assim como aquelas bananas se converteram em nada, naquele fatídico dia, seu pai e amigos também. O perfume forte, da aceleração do açúcar no corpo da fruta, parece entranhado no corpo de nosso observador. De vez em quando, o odor das bananas volta a “esplendor” trazendo São Luís, sua cidade, num cotidiano envolto de simplicidade, como demonstra Lafetá, no ensaio *Dois pobres, duas medidas*: “Na memória do poeta ecoa a voz dos trabalhadores da Camboa [...], do enfermeiro Josias [...] e tantos outros que compõem afinal uma cidade, várias cidades presentes de maneiras distintas dentro do homem que as recorda (2004, p. 239). ”

Lafetá, neste ensaio, chama atenção para as questões sociais presentes na matéria decomposta e na podridão – há um mundo que deteriora -, imagens poéticas fascinantes para Gullar, que para o crítico, demonstra em sua poesia “notável fascínio pelas imagens da podridão, da decadência e da morte (2004, p.226)”. Ampliando o sentido de decadência da fruta podre, podemos ver em Gullar, uma poesia que se movimenta entre dois tempos e dois tipos de morte:

À consideração subjetiva do fluir temporal substitui-se a visão, que se quer concreta, do tempo enquanto história – “história brasileira” – captada pelo cotidiano miúdo dos quintais, das quitandas, dos brasileiros, das casas pobres do povo. O movimento é esse: passa-se da metafísica pobreza do poeta [...] à pobreza material da sociedade [...] (2004, p.228)”.

Portanto, o poeta preocupado com questões existenciais sintetizadas na imagem do fruto, com o além da física, é também poeta que se preocupa com a sociedade.

BANANAS PODRES 4

É a escuridão que engendra o mel
ou o futuro clarão no paladar
(como quase luz
na saliva, e mais:
em alguma parte da vida
a escuridão
engendra
o olhar no corpo ansioso de abrir-se
à luz)

e o mel que
aflui da noite da polpa
(e feito
dessa noite) flui
do podre da polpa
da noite do podre
(sob a casca)
tal como um suicídio
ou um alarme ou
abafada rotação
nas moléculas
(e igual que
no cosmos cintila)
uma balbúrdia de ácidos
negros

inventando
um quase alvorecer na quitanda.

E pense bem: também
um tumor é um ponto intenso
da matéria viva,
de alta temperatura
como a gestar um astro
de pus
(assim se engendram os sóis,
os sons
no vazio abissal)

e assim também as vozes
do açúcar
(um negro
lampejo)
que assustam os mosquitos
(nuvens deles)
pairando no ar
dos escusos cantos
do depósito
de frutas
nos fundos da quitanda
rua da Alegria esquina de Afogados

e que faliu
e sumiu
para sempre
daquela esquina e do mundo, a quitanda,
bem como seu dono, o falado
Newton Ferreira e seus amigos Zé Dedão,
o Cantuária e o Elias,
todos
que poderiam afirmar
que sim, de fato as bananas
já estavam passadas, quase inteiramente podres
aquela tarde

e que ali amontoadas num alguidar
fermentavam
exalando no ar o doce odor
de bananas morrendo
o que efetivamente ocorreu
na cidade de São Luís do Maranhão
ao norte do Brasil
por volta de 1940...

E foda-se.

“BANANAS PODRES 4” começa com uma indagação do eu-lírico diante do apodrecimento das bananas, fenômeno recorrente na quitanda de seu pai: “ É a escuridão que engendra o mel? ”. Podemos defender que, quimicamente, é a luz e o calor que aceleram o processo de amadurecimento da fruta ao concentrar mais açúcar em sua forma. Porém, o vislumbre poético ultrapassa os efeitos químicos, em uma concepção filosófica a respeito do “desfazer” da matéria. De fato, é o desconhecer, o nada – a escuridão – que nos aproxima dos questionamentos e apressa, de certa forma, mesmo de maneira teórica, as situações ainda não vividas.

A noite (escuridão) pode ser interpretada, nesse poema, também como a própria decomposição das bananas, que dá origem a um líquido de odor adocicado. Todo o processo acontece sob a casca já escura, isto é, não vemos a morte trabalhar – trabalha no escuro, enquanto o tempo passa e as moléculas agitam-se internamente. Como contraponto à escuridão, o eu-lírico sugere um “quase alvorecer” na quitanda: a presença de fogo, de luz, no processo, escuro, de decomposição resultando em nova energia. A questão do fogo sob as frutas na poesia gullariana já foi observada por alguns críticos de literatura, inclusive por Viviana Bosi, em o *Fogo procura a sua forma*:

As frutas ardem num fulgor intenso de um instante, mas é belo e vale por si mesmo. Ao invés de apodrecer inutilmente, elas trazem, dentro de si, uma energia nutritiva. Por dentro e por trás da aparência “sólida”, tudo se desequilibra em combustão – o escuro perpassa a luz das cores que se autoconsomem (2017, p.418).

O fogo acende a energia nutritiva do fruto, ao passo que revela (ilumina) ao eu-lírico, por meio da imagem das bananas podres, o quanto a vida é fugaz. Há luz, na escuridão do fruto em decomposição. A comparação entre fruto e homem, no ponto de vista temporal, também é identificada na figura do tumor, que produz pus, por conta do calor interno e que, por vezes, pode significar morte. O calor, que desfaz a vida, acontece na carne das coisas e das pessoas, num ritmo inaudível e lento, que alude ao nada, ao deixar de existir no mundo.

No que concerne aos ritmos da vida, podemos considerar que, enquanto o desconhecido (tumor) se abriga no corpo ou os ácidos fazem “balbúrdia” no fruto, de forma lenta, a vida acontece, por fora, no ritmo acelerado das pessoas. Não temos “tempo” para perceber as alterações do “tempo” sob a matéria orgânica. Na mercearia, a fruta apodrece sem ser notada, avisando que também a quitanda e os homens estão nesse processo. O endereço do estabelecimento de Newton Ferreira parece apontar para o paradoxo dos ritmos, que embala a

vida, “rua da Alegria esquina de Afogados”: tanto Ferreira quanto seus amigos não têm como presságio o fato de se encontrarem numa rua que faz esquina com a morte – a alegria do dia a dia, das conversas e o frenesi não permitem a eles paralisar diante da esquina de Afogados.

Mesmo assim, chegaram, então, à falência, “afogaram-se” no tempo, como as bananas, a quitanda e todos os que ali se encontravam, e “que poderiam afirmar \ que sim, de fato as bananas \ já estavam passadas \ quase inteiramente podres”. As conversas alegres e cotidianas não evitaram o afogamento na morte, mas impediram que eles sofressem com o sentimento de antecipação da morte. As manifestações de risos e lágrimas, alegria e dor na conversa de Newton Ferreira são antíteses poéticas que vislumbram a angústia do eu-lírico diante da morte em contraponto com sua postura de usufruto da vida. Assim, podemos entender que a poética de Ferreira Gullar é resultado da angústia (náusea) da partida que o incomoda, sem oprimir, uma vez que busca por meio da sua função de poeta dar nova dimensão sobre a morte para aqueles que o leem.

Por fim, o sujeito poético acentua, ainda mais, as suas lembranças ao dizer o ano em que ocorreu a “morte” das bananas, 1940. E destaca-se, no poema, a exclamação perante o nada da morte, o fim de todos que ali estavam, inclusive do espaço que compartilhavam. A expressão “foda-se” é posta para frisar a impotência do homem diante do tempo, usando um termo coloquial, cotidiano, como as conversas que ecoavam na quitanda, juntamente com o odor das frutas, num encontro sinestésico de barulho e odor, que, apenas foi percebido pelo poeta, e, finalmente, eternizado em poema. Além disso, a palavra “chula” e pesada pode refletir a náusea que o leva a relembrar dos entes falecidos, que não enxergavam a decomposição do fruto, como ele, e não refletiam em suas próprias vidas. Isso podia levar o poeta jovem, teoricamente mais distante da morte do que aqueles que conversavam na quitanda, a pensar no fim e nas bananas podres? Possivelmente o espanto, a inspiração que cerca o fazer artístico, pois a morte continuará inexplicável e a poesia, um refúgio ao ser inconformado pela ausência de respostas: “A arte existe porque a vida não basta”. Essa famosa frase de Gullar pode acenar para a ideia de quão passageira é a vida, e como, para ele, a arte emprega sentido ao que é inexplicável e pode superar a certeza da morte – além de ser um meio de eternização do artista.

BANANAS PODRES 5

Fora

no alto

nos céus de São Luís
o tempo zune
 luzindo acima dos telhados
manchados de musgos

 e
 debaixo
 deles
num sobrado da rua das Hortas
bananas azedam em suas roupas negras
 e ali
 na polpa
o açúcar acelera a vertigem
 em direção ao caos

ou seja
a uma aurora outra
sem luz
quando a forma
se desfaz
 em água chilra

(enquanto Newton Ferreira
 discutia a guerra detrás do balcão
de sua quitanda, próximo dali,
na esquina de Afogados com a rua da Alegria)

 e num alarido surdo
 aquelas pobres frutas
 – com prazo vencido –
vão aos soluços
 perder-se na desordem

Em “BANANAS PODRES 5”, deslocamos nosso olhar para o ambiente externo, por cima dos telhados da cidade de São Luís, marcados pelo tempo e outras ações da natureza – estão manchados de musgos. Podemos notar, aliados à imagem temporal, os verbos “zunir” e “luzir”, que apontam para sentidos humanos, pulsantes na vida, traduzidos em barulho e luz: “o tempo zune \ luzindo acima dos telhados”. O tempo passa sorrateiro, sibilante, quase que imperceptível debaixo daquele céu; esse zunir parece aludir a um movimento lento, mas intenso (o luzir do tempo sobre o telhado). Todos os seres são arrastados para “dançar” com o tempo, até o passo final.

Poucos notam a ação sutil do tempo no decorrer do dia, apesar de vivenciarem-na na carne – envelhecemos um tanto a cada dia. Somente as bananas, debaixo dos telhados quentes, parecem perceber o barulho do tempo, quando o açúcar acelera seu apodrecimento e altera seu sabor, forma e cor (roupas negras). Paradoxalmente, é o doce que a direciona ao caos, assim como é o simples existir que nos aproxima da morte. O doce da fruta acelera seu apodrecimento até convertê-la em água chilra – a um líquido sem sabor –, desfaz sua forma e enegrece sua casca – escuridão. Todos os cinco sentidos sucumbem ao nada, já que na morte não há sabores ou odores, formas ou cores. O caos, ou morte, é descrito, no poema, como “uma aurora outra \ sem luz \ quando a forma se desfaz”.

Na penúltima estrofe do poema, o autor abre um parênteses para falar de homens (seu pai e amigos), não mais bananas, que sofrem juntamente com elas as influências temporais, as quais possuem consciência para compreender que estão morrendo, mas que, naquele momento, se prendem ao barulho do dia, à fala sobre política, sobre o estrondo da guerra intenso e assustador, o que é, de certa maneira, excitante e que gera a morte para a qual aparentemente o grupo não dispensa importância, não relaciona com as suas próprias vidas. O prazo das bananas está vencido, é a realidade. Elas gritam contra a própria morte, mas não são ouvidas.

No próximo tópico, falaremos, não mais de frutos representativos, mas de personagens amados pelo autor, como seu pai Newton, que morreram deixando ainda mais reflexões sobre a morte. A memória desse velho poeta reproduz o luto em sua poesia.

2.4 “ESTOU RODEADO DE MORTES”: LUTO E MEMÓRIA EM ALGUMA PARTE ALGUMA

Consideremos o outro, dotado ou não de consciência, como sujeito principal para qualquer concepção de morte que um vivo possa ter. Isto é, o homem somente tem alguma ideia

da morte, quando perde alguém próximo. O sentimento da perda e da saudade revela, para o vivo, o nada que a morte impõe.

Podemos encontrar os sentimentos de perda e saudade revelando para os vivos a angústia (náusea) da morte, no poema “REENCONTRO” (2010, p. 583), de *Em alguma parte alguma*, que sintetiza o ideal da morte pelo outro.

REENCONTRO

Estou rodeado de mortes.
 Defuntos caminham comigo na saída do cinema.
 São muitos,
 sinto a presença ativa das magnólias
 queimando em seu próprio aroma.

Os mortos acomodam-se ao meu lado
 como numa fotografia.
 Ajeitam o paletó, a gola da blusa
 e parecem alegres.

São gente amiga
 com saudade de mim
 (suponho)
 e que voltam de momentos intensamente vividos.
 Tentam falar e falta-lhes a voz,
 tentam abraçar-me
 e os braços se diluem no abraço.
 Fitam-me nos olhos cheios de afeto.

Ah, quanto tempo perdemos,
 quanta desnecessária discórdia,
 penso pensar.

É isto que me parecem dizer seus esplendentes rostos
 neste entardecer de janeiro.

De acordo com Sartre, foram os poetas, como Rilke, os primeiros a *recuperarem* a morte com a ideia de que: “como fim da vida interioriza-se e humaniza-se; o homem já nada mais pode encontrar, senão o humano; já não há mais *outro* lado da vida, e a morte é um fenômeno humano, fenômeno último da vida, mas ainda vida” (SARTRE, 2003, p. 652). Sartre aponta, com isso, para a influência daquele que poetiza e consegue trazer ao papel suas reflexões e vivências, concebendo a morte como parte da vida.

Ainda falando sobre Rilke, o autor de *O ser e o nada* afirma que: “Rilke se esforça para mostrar que o fim de cada homem se assemelha à sua vida, porque toda vida individual foi preparação para este fim” (SARTRE, 2003, p. 653). A morte, portanto, é individual e preparada pela própria vida pessoal do ser, seus projetos, conquistas, amores, experiências, do cotidiano, como já tratamos acima.

É no viver que o homem tem seu encontro com o morrer, como lemos neste poema, o eu-lírico sente-se acompanhado por pessoas próximas que já não mais existem, a não ser em sua memória. Nesse sentido, o vivo estabelece sua ideia de morte, percebendo que nada conhece sobre tal, além de meras suposições, como vemos no verso: “São gente amiga/ com saudade de mim/ (suponho) ”.

Nas memórias deste eu-lírico, vemos que os mortos tentam falar, mas não têm voz; tentam abraçar, mas não podem, e não podem porque estamos diante de uma concepção existencial materialista. Tudo que o morto pode fazer é somente aquilo que o vivo consegue, em sua limitação de vivo, imaginar. Quem sente a morte é o vivo, pois não pode deixar de caminhar com a lembrança de seus mortos; quem verdadeiramente sente saudades é o vivo, e não os mortos. Podemos concluir, por meio desse poema, juntamente com Sartre, que: “A morte nada mais revela senão acerca de nós mesmos, e isso de um ponto de vista humano” (SARTRE, 2003, p. 653).

Nesse sentido, é possível perceber um eu-lírico que convive com suas lembranças num cotidiano simples que o arremata, espontaneamente, através de seus sentidos (olfativo e visual), para momentos “intensamente vividos”. De acordo com Agnes Heller, essa espontaneidade é “característica dominante da vida cotidiana” (1971, p. 20). Podemos ressaltar a surpresa cotidiana na imagem das magnólias, que de repente surgem, parecendo simbolizar a presença dos próprios amigos mortos, havendo alguma conexão entre a flor e esses entes-queridos, que se foram de modo breve como são as flores do campo. Temos nesse verso, que cita as

magnólias, mais uma recorrência da flora para expressar os sentimentos e resgatar as memórias do eu-lírico gullariano.

A morte do outro, nesse poema, revela, ainda, um sujeito lírico que se permite devanear: seus mortos – ou melhor, a lembrança que se tem deles – ajeitam o paletó, a blusa, e parecem alegres, prontos para uma fotografia. Talvez devanear seja uma maneira de lidar com o nada e com a náusea, isto é, com o fim total de alguém e com seu próprio fim. Olhando a morte pelo outro, ser-Para-outro⁷, o sujeito do poema pode, por fim, concluir que não valem a pena as brigas diante de uma vida tão breve: “Ah, quanto tempo perdemos/quanta desnecessária discórdia/penso pensar”.

Além disso, “morrer é ser condenado a não existir a não ser pelo Outro e a ficar devendo a este seu sentido e o próprio sentido de sua vitória” (SARTRE, 2003, p.666). No poema, um verso acusa a falta de voz dos mortos, porém, de alguma forma, é o poema capaz de conceder voz a estes “defuntos” que rodeiam o sujeito em seu cotidiano. É o mesmo poema capaz de eternizar a voz de um poeta espantado com a morte dos seus.

É comum ao eu-lírico gullariano o pensar na morte do outro, e nesse pensar, divagar. Quando falamos no outro presente nas memórias deste autor, não estamos falando apenas de amigos humanos, isto porque não são raros os versos que trazem de volta à vida um certo gato, chamado gatinho. É o que lemos em “DOÍDA ALEGRIA” (2015, p.597):

DOÍDA ALEGRIA

Durante anos
foi a minha constante companhia
aonde eu estava
 ele vinha
 e ronrorando
em meu colo se acolhia

Até que um dia...

Faz anos já que esta casa está vazia

⁷ Sartre salienta que olhar a morte pelo outro é uma estrutura essencial do ser-Para-outro (SARTRE, 2003, p.664).

Mas eis que
 inesperado
 ele de novo chega
 e se deita ao meu lado

Não me atrevo
 a olhá-lo
 pois é melhor não vê-lo
 que não vê-lo

Nada pergunto
 apenas vivo
 a doída ilusão
 de tê-lo junto

“DOÍDA ALEGRIA” expressa a significância que o ser em si (Gatinho) pode ter para o outro, o ser para si (homem). Ferreira Gullar, por vezes, fala de seu afeto por gatos, e são vários poemas que dão protagonismo a esta imagem, bem como contos e livros infantis. Damos destaque ao livro *Um gato chamado gatinho* (2000), que é, na verdade, uma homenagem e uma forma de eternizar seu companheiro, por nome Gatinho.

Apesar de “DOÍDA ALEGRIA” não citar a palavra gato, e muito menos Gatinho, conseguimos relacionar esses versos à recorrência dessa figura saudosa para Gullar, uma vez que foi Gatinho a companhia constante do autor, que em seu colo, “ronrorando” (ruído de felino), sempre se acolhia.

O poema é todo memórias e devaneios, primeiro as memórias resgatam a imagem do pequeno felino seguindo o eu-lírico e pedindo-lhe colo, em seguida, uma frase parece soar pesarosa: “Até que um dia...”. O leitor pode imaginar o que esse dia trouxe consigo, ou melhor dizendo, o que esse dia tirou de nosso sujeito poético, que prefere dar uma pausa e sugerir o acontecimento: “Faz anos já que esta casa está vazia”. Não citar a morte pode ter sido a maneira que este sujeito enlutado encontrou para distanciá-la.

Após sugerir o duro acontecimento, surge um devaneio. O felino chega “inesperado”, e como de costume, deita ao seu lado. O eu-lírico sabe tratar-se de sua imaginação, porém o mais importante parece ser sentir o momento. Prefere não enxergar a realidade por alguns instantes,

por isso questionamentos também não são permitidos. É doída a alegria do devaneio com os mortos, pois ao trazê-los de volta ao dia a dia, não lhes trazem por completo.

A morte se revela mais uma vez a um sujeito poético gullariano, agora na singeleza de um gato, que é trazido de volta ao cotidiano de nosso autor, por meio de suas memórias. O ambiente – a casa – parecem reavivar as memórias e possibilita o conhecimento de morte, como afirma Sartre: “Não teríamos conhecimento desta morte se o outro não existisse; sem o outro, ela não poderia revelar-se a nós nem, sobretudo, constituir-se” (SARTRE, 2003, p.668).

Em alguma parte alguma observamos, neste sujeito poético enlutado, imagens da flora (flores e frutos) a resgatar-lhe as lembranças de seus mortos. Os frutos e as flores, portanto, não indicam, como em *A luta corporal*, a possibilidade da morte, agora, porém, parecem indicar a realidade da morte, por meio da memória: o cheiro da banana apodrecendo, por exemplo, leva à uma quitanda de São Luís do Maranhão, onde Newton Ferreira (pai de Ferreira Gullar) costumava discorrer sobre a vida, em conversas corriqueiras.

As inquietações de ordem existencial que o perturbam desde *A luta corporal*, e que se aprofundam em *Em alguma parte alguma* por conta da memória, relacionam-se com suas inquietações sociais, pois como vimos em Sartre: como mortais, devemos estar empenhados em realizar nossos fins. Isso engloba o coletivo, já que nossas escolhas interferem (bem ou mal) na vida de outros. A partir deste momento, veremos o que significa, para Gullar, ser poeta na sociedade, por meio de suas declarações, ensaios e da própria poesia, que carrega imagens do silêncio – a fauna e a flora – para falar sobre e com as pessoas do cotidiano.

CAPÍTULO 3. “CANTANDO O GALO É SEM MORTE”: FAUNA E FLORA COMO IMAGEM DE RESISTÊNCIA

Este capítulo destina-se a abordagem da poética gullariana como voz do coletivo, seguindo o que Adorno afirma em *Notas de literatura I*: “Só entende o que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (ADORNO, 1974, p.67). A poesia, por meio de imagens, metaforiza questões pertinentes à humanidade. Essas metáforas, todavia, podem estar imbuídas de sentido social, pois conforme diz Cássia Maria Bezerra do Nascimento “o poeta sente e observa o mundo para transformá-lo em poesia” (2015, p.227). Desta forma, ainda segundo Nascimento (2015), o poeta pode “apresentar ao homem comum o mundo a partir da arte. Assim, reconhece-se a arte como essencial ao homem” (p. 220).

Em Ferreira Gullar, seres da fauna e flora representam não somente metáforas de cunho existencialista, mas também social, visto que são símbolos caros ao autor e que se fazem profundos nos versos, cotidianos e simples, transitando do individual ao coletivo, como afirma o autor de *A Dimensão da Noite*: “Pelo mergulho na memória e na infância, o poeta consegue fazer emergir um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social)” (LAFETÁ, 2004, p.122). Lafetá, dando prosseguimento ao seu ensaio, acerca de grandes autores brasileiros, fala a respeito do leitor gullariano, que “experimenta a sensação muito clara de estar diante de um ‘eu’ atormentado, que busca definir-se diante de problemas como a natureza da poesia, o fluir do tempo, a deterioração do corpo, a memória de fatos e pessoas [...] as relações sociais” (2004, p. 124).

A luta corporal, publicado pela primeira vez em 1954, está mergulhado nas tensões da década anterior, que vivenciou a Segunda Guerra, num contexto mundial, e as pressões do Estado Novo, no Brasil. Neste capítulo serão observados esses períodos políticos, relacionando-os com as imagens, que inseridas nas questões sociais, alinham-se, com recorrência, à função do poeta e da poesia na sociedade - com base nas elucidações de João Luiz Lafetá, em seu ensaio, acima citado. Ainda para discutir as questões referentes a poesia e ao poeta na sociedade, algumas ideias da Teoria Crítica, principalmente no que concerne à Indústria Cultural, serão retomadas no poema “A galinha”. Além de dois poemas, de *Em alguma parte alguma*, “OFF PRICE” (2015,p.565) e “DOIS POETAS NA PRAIA” (2010, p.588), que denunciam o mercado editorial e a arte presa no lucro e nos ditames ideológicos.

O poeta comprometido com a coletividade, não se espanta apenas com a morte do corpo, mas também com a morte do pensamento, da crítica, isto é, com o apagamento social, a alienação cultural e a censura. Por meio da poesia, poetas, como Ferreira Gullar, resistiram às duas mortes, uma vez que por ela, eternizaram-se e não sucumbiram em períodos conturbados.

Os poemas sociais de *A luta corporal* destacaos são: “GALO GALO” (2015, p.31), “A GALINHA” (2015, p.33), e “AS PERAS”. (2015, p.38), analisados com base nos escritos Theodor Adorno, em *Notas de literatura I*, publicado pela primeira vez em 1974; Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1977), João Luiz Lafetá, em *a Dimensão da Noite* (2004); além de Cassia Maria Bezerra do Nascimento, em artigo compilado no livro *Teoria Crítica e Adorno* (2015).

Em alguma parte alguma, no que concerne à formação social do poeta e de sua poesia, estaremos diante de um “eu” mais amadurecido e que passou pela dura experiência do exílio. Contaremos, para isso, com a análise dos seguintes poemas “UMA ARANHA” (2015, p.592), “FALAS DO MOFO” (2015, p.594) e “O MUSGO” (2015, p. 617). A leitura desses poemas estará fundamentada nas concepções dos mesmos teóricos utilizados para a leitura dos poemas de *A luta corporal*.

Ressalta-se, para começo de análise, o que diz Adorno: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas mais profundamente para dentro dela” (ADORNO, 2003, p.66). Portanto, lançaremos o olhar sobre os acontecimentos histórico-sociais considerando a composição do poema com maior relevância, e estruturando o capítulo em dois tópicos que elucidarão imagens da natureza recorrentes na poética estudada, no contexto de *A luta corporal* e de *Em alguma parte alguma*, por ordem.

3.1 BICHO DE QUINTAL: ENTRE O CANTO E O MEDO, EM A LUTA CORPORAL (1954)

O galo, como sabemos, é um animal frequente nos quintais brasileiros, onde, com liderança, faz com que muitos acordem para o dia que surge. No poema a seguir, no entanto, veremos um galo fora de seu espaço comum, num saguão, e quieto. O galo de “GALO GALO” (2015, p.31) passeia no silêncio, até entoar o canto obrigatório diante da morte. Seu canto desempenhará mudanças em quem o ouve, será útil? As dúvidas desse galo também povoam a

mente de poetas, que não falam apenas por si, e estarão nos lábios de um sujeito lírico que observa a manifestação da natureza.

GALO GALO

O galo
no saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Para.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
- que faço entre as coisas?
- de que me defendo?

Anda.
no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.
Em que se apoia tal arquitetura?

Saberá que, no centro
de seu corpo , um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?

Eis que bate as asas, vai
morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto, rubro, escoá.

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.
Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece – apesar-
de todo o seu porte marcial –
só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce,
agora, no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,
 não seria tão rouco
e sangrento.

Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

Tanto o galo quanto as árvores (seus frutos) e suas funções na natureza, são imagens que, como vimos, compõem o imaginário poético de Ferreira Gullar. Podemos, com isso, refletir no que diz Otávio Paz, em *O arco e a lira*: “o artista é criador de imagens” (1982, p.27). No caso de Gullar, as imagens a que recorre são cotidianas e, portanto, parte da vivência de quem lê, ressignificadas de acordo com diferentes experiências: “A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poema; o poema faz do leitor, imagem, poesia” (PAZ, 1982, p. 30). Refletimos, pelas palavras de Otávio Paz, em como o leitor pode encontrar-se consigo por meio da palavra poética.

Há, nesse fato, um enlace que acontece na imagem construída pelo poeta e a imagem construída pelo leitor; não apenas decodificação, mas apreensão de significado, visto que o leitor desenvolve sua relação com o poema a partir de suas experiências imagísticas. Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, ressalta que “o ato de ver não apanha só a aparência da coisa, mas uma relação entre nós e essa aparência” (BOSI, 1977, p. 13). O ato de ver, importa ressaltar, não se centraliza no sentido da visão, mas em todos os sentidos humanos, visto que a imagem é resgatada pela memória em qualquer experiência sensorial. O cheiro do jasmim,

muito recorrente nas sinestésicas obras gullarianas, pode trazer ao imaginário de algum leitor a figura de uma pessoa próxima que costumava usar o perfume com a fragrância, e desse modo estabelecer a poesia no poema. Em meio a significados vários, o poema faz poesia pela imagem:

Há poesia sem poema [...] um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano [...]. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia (PAZ, 1982, p.17).

Ferreira Gullar, embora repleto de questionamentos acerca da vida, não poetiza para “resolver enigmas”, e nisso, enquadra-se no que diz Paz sobre o que é poesia: “um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro [...] é alimentada pelo tédio. Pela angústia e desespero” (1982, p.15), e não pode esgotar as indagações do ser, já que ao passo que revela o mundo, apronta-se para criar outro.

Percebemos com isso, que a experiência da imagem, para o poeta, surge de um olhar espantoso sobre algo que lhe vivificou os sentidos e perturbou memórias: “A imagem amada, a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão” (BOSI, 1977, p. 13). Possivelmente seja acertado comparar a imagem do galo a uma doce obsessão (amada e ídolo) que ronda os escritos e, primeiramente, as memórias do autor, pelo fator sinestésico do canto imponente da ave, soando como poesia aos seus ouvidos sensíveis.

A imagem do galo, além disso, faz parte de um cenário coletivo, de um ponto a outro do mundo. No ocidente, costumamos olhá-lo pela ótica cristã, uma vez que: “[...] ‘*Antes que o galo cante hoje, me negarás três vezes*’” (Lucas 22:61). Dessa forma, o animal integra-se a um contexto sagrado e ao ideal de mensagem, pois foi escolhido para lembrar Pedro das palavras do seu Mestre. No que tange ao pensamento oriental, o galo é visto como sagrado, em si mesmo, e não estabelece, em primeira instância, o ideal de mensageiro:

O galo era considerado sagrado no Japão e na China e, sendo assim, seu nome é um homófono de boa sorte, riqueza e honra. No budismo, juntamente com o porco e a cobra, representam o desejo carnal. [...] (PASTORE, 2009, p.73).

Não passando despercebida no cenário das humanidades, como foi dito, a ave pode ser vista como símbolo de mensagem, pois, acima de tudo, é aquela que declara o novo dia. Ao seu comando, todos acordam, o sol é anunciado. E é para este fim mesmo que canta, para demonstrar sua liderança no galinheiro. O galo é símbolo que traduz imponência por seu porte, sua crista e seu canto. É o rei do celeiro, a imagem mais atrativa deste ambiente. A respeito

disso, no artigo *O cantar do galo na poética de José Angel Valente e de Ferreira Gullar* a seguinte observação, afirmamos:

Na poesia gullariana, em estudo, o galo é mensageiro de um novo dia para os outros e para si, e parece carregar em seu grito as tristezas e revoltas do mundo em um “olhar de ódio”. Com o grito acorda os outros e completa sua existência, no despertar o canto faz-se útil. A poesia é arma de luta, fruto extremo do espanto (PENEDO, 2019, p.8).

Além disso, no poema, podemos observar um animal solitário: “O galo permanece – apesar/ de todo o seu porte marcial –/ só, desamparado, / num saguão do mundo. / Pobre ave guerreira!/. Um galo ameaçado, que passeia armado contra a morte no esporão e no bico: “De córneo bico e/ esporões, armado/ contra a morte, passeia”. Nesta hora, não canta, tudo é silêncio, mas dentro de si “um canto se elabora”, de tal forma que conter não é possível o “canto obrigatório”. Segue, então, um segundo som, o grito, não mais canto, “rouco e sangrento”, é a hora da morte. Se considerarmos o período de forte censura e tensão social, Era Vargas, que antecedeu a publicação do livro, teremos o que pode ter colaborado para o senso de injustiça do, então jovem, poeta.

Observamos neste poema um galo, que passa do canto ao grito, como o poeta que faz da poesia, grito, resistência, sendo este rouco – fora de padrões estéticos – e sangrento – doído e sacrificado. Lafetá define o galo como “‘correlativo objetivo’ dos sentimentos do poeta, isto é, metaforizando-o” (2004, p.138). E sobre o canto, afirma ser “coisa viva em que se trabalha, inquietude, luta contra a morte” (2004, p. 138).

Diante disso, a imagem do galo e de seu canto pode ser compreendida como metáfora do homem e da poesia, deste encontro que outrora falamos. Imaginar o galo é devanear: “comprazer-se em que o espírito erre à toa” (BOSI, 1977, p.19), errar, por assim dizer, é descobrir que o galo, no poema, pode incorporar outras imagens, não obedecendo à realidade: “A realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser” (PAZ, 1982 p. 120).

Podemos refletir, entretanto, que mesmo sem que as palavras obedeçam a realidade, por conta das facetas metafóricas, o poema deve ser autêntico para não ser inútil, pois “desejoso de perfeição, o canto é apenas contingente, não culmina coisa alguma; logo – vê-se – ele é [...] canto, mas ao mesmo tempo é nada” (2004, p.140).

Poetas, como o galo do poema, rompem contra o silêncio e a estética vã, até mesmo, distantes de seu lugar próprio, sua pátria, seu chão, num saguão qualquer do mundo, e como a

ave guerreira se completam definitivamente (2004, p. 139). Estão diante da vida e da morte: calar-se também é morte, não do corpo, mas da essência - o canto lhes é obrigatório, compromisso, porque “acorda” milhões, que, sem ele, poderiam seguir alienados no autoritarismo político de modelos ditatoriais.

Um contraponto à figura do galo (poeta resistente) que resiste é a da galinha (alienada) diante do muro, tema do próximo poema. O barulho das galinhas, na natureza, é inexpressivo, diante do canto do galo, como é inexpressiva a poesia daqueles que projetam o belo onde só há escuridão, num descompromisso com a realidade social e com os que seguem “mortos”, apagados, na sociedade.

A GALINHA

Morta,
flutua, no chão,
Galinha.

Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquele ciscar quase feroz. Cis-
cava. Olhava
o muro,
aceitava-o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha qualquer beleza.

Agora,
as penas são o que o vento
roça, leves.
Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.
Onde? onde?

Publicado um pouco depois de “GALO GALO”, o poema “A GALINHA” demonstra teor social, uma vez que ela é representada como um ser submisso, diferente do galo. Podemos pensá-la como metáfora do homem que não reflete sobre sua importância como indivíduo e ser social, ou mesmo do poeta de palavras inúteis, alienado, subjugado, e preso no quintal de seu mundo. Temos um ponto de convergência entre as duas óticas de análise: a ideologia dominante, respaldada no capitalismo: “Tudo tende a se transformar em mercadoria e tal

tendência cria para a arte uma situação adversa” (GULLAR, 2006, p.90). Tanto o homem comum quanto o poeta são colocados frente ao muro do preço e da produção.

Após o título, a palavra “morta” nos remete ao trágico e ao infortúnio. A ave já está morta, talvez não fisicamente, mas em sua essência e função natural, como o homem e o poeta alienados – mortos sociais. Curiosamente, flutua na solidez do chão, na dureza e na secura do chão que sempre viu, enquanto se rendia ao trabalho diário de ciscar. A galinha flutua no devaneio das coisas que nunca contemplou, como o mar: “Não teve o mar nem / quis”. Não pôde querer o mar, pois não tinha conhecimento de sua existência. Ela apenas sabia que o desconhecido estava por trás do muro negro e absurdo: o mundo como é apresentado, sem a possibilidade de olhar o horizonte, a imensidão do conhecimento, o mar. No caso dos poetas comprometidos consigo e com o mercado, o muro, negro e absurdo, pode aludir às suas próprias palavras, que mascaram a realidade.

Com um “ciscar quase feroz”, a galinha parece guardar uma revolta inconsciente. Porém, é uma galinha, não uma fera, seu ciscar é “quase” feroz, e o faz olhando para o muro que a separa da realidade, aceita-o tal como é “absurdo”. Na terceira e última estrofe, a galinha encontra-se paralisada no chão, sem qualquer expectativa de vida “Apagou-se-lhe a cintilação”, o medo sobrepujou e roubou sua esperança deixando seus olhos secos. O sono parece ser menos doloroso: ela dorme, mas é morta. O poema termina com a indagação: “Onde? onde?”. Em que lugar no mundo encontra-se a galinha? Qual o seu lugar no mundo?

O termo adorniano “Indústria Cultural” aponta para a alienação que acomete boa parte da sociedade, e até mesmo parcelas instruídas dela, como a artística. Gullar, como vimos em sua citação, é crítico do fruto capitalista, que é o mercado editorial e observa que os meios de comunicação de massa possibilitam que novas vertentes de arte surjam, mas que a maioria dos artistas sucumbem “às formas de arte industrial” (GULLAR, 2006, p.97), ao que se pode ver, sem imaginar, como o muro que a galinha aceita e que bloqueia seu conhecimento de mundo.

Theodor Adorno, e outros críticos da cultura como indústria, alertam para a falsa ajuda por ela proposta. De acordo com Fábio Crocco, em *Indústria Cultural: Ideologia, Consumo e Semiformação*, em artigo baseado nos estudos de Adorno e Horkheimer, a indústria cultural promove “uma falsa democratização da cultura, por realizar a supressão da razão e transformar a cultura em meio de promover a mistificação das massas” (2009, p.4). Muitos conseguem, pelos meios de comunicação, ter contato com a arte, porém, de uma forma enganosa, pois somente é exposto o que a ideologia corrente permite. Dessa forma, a razão e a lógica acabam

atingidas, deixando espaço para a alienação, “situação adversa” para a arte, já que ela deveria ser instrumento de conhecimento e liberdade.

A galinha comporta-se como a massa dominada, que olha o mundo até onde o dominador permite ou aceita enxergá-lo, da forma que a indústria da cultura expõe. O conhecimento é amplo, e oferecido, pela leitura autêntica, diferente daquelas que seguem o mercado. Contra este, para Gullar, “o artista verdadeiro resiste ao oportunismo do momento, não desiste da audácia de tentar fundar o permanente e criar o maravilhoso” (GULLAR, 2006, p.95). Nesse sentido, o mercado pode representar os poetas que ignoram sua responsabilidade social, por conta do lucro, que ciscam o chão artístico, mas não produzem poesia genuína, distanciando-se de sua *persona*. Esse fator leva Gullar a valorizar a personalidade do autor, conforme lemos a seguir:

Pode-se afirmar, portanto, que, levadas em conta as condicionantes histórico-culturais, o fator decisivo na criação literária e artística é a personalidade do autor. Reside a inesgotável riqueza das interações dessa personalidade com o universo de significações sociais, afetivas e culturais, a possibilidade de surgimento da obra poética. Por isso mesmo, a criação literária, sem ser original em termos absolutos, não se pode realizar segundo ditames impostos ao escritor. A liberdade é condição primeira para o exercício da literatura (GULLAR, 2006, p. 158)

Ferreira Gullar fala da personalidade do autor como “árbitro das decisões”, o que se relaciona com o pensamento adorniano no sentido de que a individualidade do autor, articulada com as questões histórico-culturais, e com uma estética própria, contribui para a autenticidade de sua poesia e o aproxima dos outros, revelando as distorções do muro absurdo e ideológico que aprisiona muitas pessoas em quintais. Isto é tratado no excerto abaixo:

O teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas experiências individuais quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente o que todos vivenciam. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo distorcido (1974, p.66).

Dessa forma, a poesia liga-nos ao universal a partir do individual. É o “mergulho”, dito por Adorno, “no individuado”. Ao olhar o poema, contemplamos o mundo, as mazelas sociais e as problemáticas de nossa existência. Temos por poesia esta comunicação que o poema faz com o leitor. A partir de suas experiências, o poema é uma manifestação do universal, de acordo com a declaração de Adorno de que “Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda a própria solidão da palavra lírica” (1974, p. 67).

Então, o poema é manifesto da sociedade, “voz da humanidade”. Olhá-lo sob a perspectiva social significa identificar-se consigo mesmo e com o mundo, mas não apenas isso, significa “perguntar concretamente pelo teor social, não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (1974, p. 67). É real a dominação ideológica que oprime as pessoas, não permitindo que estas olhem para além do muro “absurdo”.

Se, como salienta Adorno, “obras de arte têm sua grandeza unicamente em deixar falar o que a ideologia esconde”, o trabalho da crítica social sobre o poema é escancarar o que a ideologia esconde, analisar as imagens sociais, uma “galinha”, por exemplo, e sua essência de ser dominado, para “estabelecer como o todo de uma sociedade aparece na obra de arte” (1974, p.68). Adorno assim escreve sobre a reação contra a submissão do homem ao mercado:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens se propagou desde o início da Era Moderna, e que desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (1974, p.69).

A verdade é que a lírica tem muito a dizer, quando questiona “a prepotência das coisas” e reage à “dominação das mercadorias”. Se a voz lírica não fosse corrompida pelo lucro, o poder do mercado cultural sobre a linguagem seria enfraquecido, pois “a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (1974, p.73).

Por fim, postos em comparação, os poemas “GALO GALO” e “A GALINHA” desenvolvem uma crítica à alienação social. O galo, no primeiro poema, é símbolo de luta, conta com seu canto obrigatório e questiona sua utilidade social, o que muitos poetas não consideram fazer, pois, obviamente conformam-se com o que o mercado impõe: o galo arma-se contra a morte; é árvore erguida, cujo fruto é o canto (poema verdadeiro); a galinha dorme, como dormem os poetas comprados e seus leitores, ambos de frente para o muro.

Há a preocupação com o mercado editorial em *A luta corporal* e em *Em alguma parte alguma*. Há, em Ferreira Gullar, uma constante busca pela poesia autêntica, bem como crítica àqueles que o comércio consegue corromper. Para elucidar a preocupação do poeta, na última fase de sua vida, pensaremos um pouco nos poemas “OFF PRICE” (2010, p. 565) e “DOIS POETAS NA PRAIA” (2010, p.588).

OFF PRICE

Que a sorte me livre do mercado
e que me deixe
continuar fazendo (sem o saber)
fora de esquema

meu poema
inesperado

e que eu possa
cada vez mais desaprender
de pensar o pensado
e assim poder
reinventar o certo pelo errado

O poema “OFF PRICE” relembra tanto o poema “DESORDEM” quanto “FICA O NÃO DITO POR DITO”, isso porque valoriza a ideia do poema fora de esquema, do espanto necessário, da desordem poética e da liberdade de reinventar que todos os poetas deveriam ter, se resistissem ao mercado, à ideologia que mascara o mundo.

A palavra “resistência” não se relaciona muito bem com a palavra “sorte”, usada no primeiro verso. O poeta pede sorte para conseguir fazer o que deseja com sua poesia, talvez por conta da dificuldade e do autoritarismo que a Indústria cultural tem imposto nos últimos tempos, ou mesmo, por conta da idade desse artista, já fatigado pelas pressões.

O que podemos ver, contudo, é que nunca foi a sorte que livrou a poesia gullariana das ordens extremas, e sim, sua palavra de luta e seu posicionamento pessoal e artístico, como afirmou, já no ano de 2006, em seu ensaio:

Serei a última pessoa do mundo a me opor à liberdade, e muito menos, à liberdade de expressão. Todo mundo sabe que a liberdade é condição fundamental da criação artística, e não apenas a liberdade exterior ao homem, mas também a sua liberdade interior. [...] toda obra é uma vitória do artista sobre as contradições implícitas no trabalho criador (p.78).

Sua luta para dar corpo ao poema-realidade continuava no século XXI, de forma mais acirrada, em meio às inovações tecnológicas e linguísticas. A resistência, como afirma Bosi, “cresceu junto com a má positividade do sistema” (1977, p.137). A propaganda, acentuada pelas novas mídias são, para Bosi, um “cativante cativo” (1977, p. 138). Segundo ele, “resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro” (1977, p. 190). Ferreira Gullar, ao fazer a sua poesia e não a do mercado, subsiste, como vimos, nesse eixo negativo que já se fazia real na década de 50, e persiste no eixo instável do presente para o futuro: pede sorte para continuar livre do mercado, pois não sabe o que o futuro reserva para o poético.

No outro poema, “DOIS POETAS NA PRAIA”, o autor nos chama para ouvir a conversa de um casal de poetas, sobre os banhistas que “nunca leram Drummond nem Mallarmé”. A mulher demonstra-se preocupada se lerão seu poema, e é logo rebatida pelo poeta mais velho

DOIS POETAS NA PRAIA

É carnaval,
a terra treme:
um casal de poetas conversa
na praia do Leme!

Falam os dois de poesia
e dos banhistas
que nunca leram Drummond nem Mallarmé.
– E lerão meu poema?
pergunta ela.
– Alguém vai ler.
– Pois mesmo que não leia
não vou deixar de dizer
o que vejo nesta areia
que eles pisam sem ver.

E o poeta mais velho
sorri confortado:
a poesia está ali
renascida a seu lado

A conversa do casal passeia entre o cotidiano e a profundidade da arte. Estão os dois na praia, contemplando a natureza e as pessoas; a poesia não lhes abandona e torna-se assunto central. A pergunta da mulher revela sua luta interior para ser aceita e, possivelmente, seu recente ingresso no mundo das letras compradas, enquanto, o poeta, mais velho, não se mostra mais tão preocupado com a recepção de sua poesia, e sim com seu modo de fazer poesia.

A mulher parece pessimista em relação ao alcance de seu poema e coloca-se em comparação com grandes nomes da literatura, e que, mesmo assim, não são lidos pela maioria dos brasileiros. Já o poeta mais velho conforma-se com o fato de que “alguns lerão”, pois lhe interessa apenas falar de sua experiência. O diálogo dos dois poetas toca no que Gullar diz em seu ensaio a seguir transcrito:

Assim se confundem a necessidade de comunicar a experiência com a necessidade de ultrapassar os limites do individual. A vontade de criar e a vontade de se tornar célebre. E geram-se equívocos. Um artista famoso pode às vezes fazer um quadro em que não há aquele imprescindível curto-circuito,

e mesmo assim as pessoas o valorizam. Um artista anônimo pode, muitas vezes, criar uma obra verdadeira, e passar despercebido. Essa possibilidade de equívocos sempre houve, mas, na época da comunicação de massa e da intensa comercialização da arte, o perigo é maior (2006, p.96).

A preocupação do poeta engajado não deve ser a de ser lido, e sim a de fazer algo novo com a sua poesia, de forma que impacte as pessoas (mesmo poucas) que o lerão. É, como viemos tratando, um conflito para o artista conviver com os equívocos do comércio cultural, e que, nas palavras de Gullar, representam um perigo:

Não apenas o perigo de não ser reconhecido o valor autêntico, como o perigo do artista autêntico se deixar levar pela ânsia da notoriedade, da propaganda: passa a trabalhar mais para a repercussão do que para a realização de sua própria obra. Perde de vista o sentido profundo de seu trabalho (2006, p. 96).

A poetisa na praia, por fim, encontra o sentido profundo do seu trabalho e expressa: “Pois mesmo que não leia \ não vou deixar de dizer \ o que vejo nesta areia \ que eles pisam sem ver”. Suas experiências e sua visão de poeta valem mais do que o prestígio literário de uma conduta imposta à arte, e há, nesse mesmo comentário, a preocupação genuína e poética de mostrar ao outro o que ele não pode ver – esta é a responsabilidade social do poeta.

O poema é, então, concluído com o sorriso confortado do poeta mais velho, que se vê na companhia da nova poesia, isto é, de alguém que dará continuidade ao trabalho dos poetas resistentes ao mercado e à indústria cultural.

3.2. AS “POBRES FRUTAS COM PRAZO VENCIDO” COMO EXPRESSÃO DE RESISTÊNCIA

Já tratamos do poema “AS PERAS” e a sequência de “BANANAS PODRES” num contexto existencial, como matéria que apodrece subjugada pelo tempo. Nesta parte, retomaremos esses dois poemas para observar a imagem das frutas pelo contexto social do canto poético como resistência e crítica a qualquer pensamento dominante e autoritário que tome espaço significativo na sociedade.

João Luiz Lafetá define as peras no prato como uma visão plástica de “uma natureza morta’ com o toque moderno do relógio [...] um quadro paralisado diante de nós” (2004, p.145). Diferente do galo que canta, a pera é apenas silêncio e indiferença. Lafetá indaga sobre a separação das coisas e das pessoas durante o apodrecimento do fruto, o que podemos observar neste verso do poema: “Tudo\ desliza e está só. \ O dia comum, dia de todos \ é a distância entre

as coisas” (GULLAR, 2015, p. 38). Estabeleceremos a teoria de Lafetá, direcionada ao poema “AS PERAS”, para tratar também das bananas de *Em alguma parte alguma*.

Para o crítico de *A dimensão da noite*, é difícil para o poeta admitir a distância entre as coisas e a, conseqüente, “impotência da subjetividade, porque é uma ferida no narcisismo poético (2004, p.144). A respeito disso, continua:

Constatar que o mundo é um, e eu sou outro, é pôr em xeque a própria essência do lirismo, que deseja a todo o custo ser “um-no-outro”, ser fusão e identidade absolutas. O dia das peras, seu canto – é um refulgir solitário, “para nada”. O instante do canto é plenitude, é tudo, mas quando ele para, defronta-se com a morte, o vazio que é o nada (2004, p.145).

Há, possivelmente, nesse sentido, digamos, mais uma lição poética: a poesia não desenvolve a plenitude das coisas: “Tudo desliza e está só”. Tudo acaba com o tempo e acaba sozinho, sem que seja possível intervenção alguma, nem mesmo o canto despertador e instigante do galo, que é “efêmero como brilho da fruta madura”. E assim, “o poeta passará a encarar a morte de frente” (2004, p.147).

Somos condenados à morte, como qualquer matéria orgânica. Nada do que façamos pode alterar a condição final, nem mesmo o papel social que desempenhamos. No caso do poeta, a poesia não pode unir, realmente, todas as coisas e pessoas; não pode livrar o homem da morte, mas pode eternizá-lo nas mentes inquietas pelas mesmas perplexidades que deram origem ao verso, pode testemunhar sobre ele e sua mensagem:

Fazer da arte expressão do efêmero é chover no molhado. Efêmero somos nós mesmos e quase tudo em nossa volta. Uma das maiores angústias do ser humano é precisamente a consciência de sua efemeridade, por essa razão, procura de todos os modos fundar alguma coisa que permaneça. A arte, que possivelmente, não nasceu com essa missão, revelou-se um instrumento ideal desta batalha contra a morte e a precariedade. Trata-se, a rigor, de uma batalha vã, porque os próprios artistas morrem e morrem também as civilizações. Não obstante, as obras de arte restam como o testemunho de sua existência, de sua busca de beleza, de sua tentativa de tornar-se imortal (GULLAR, 2006, p.44).

Nas palavras de Gullar, a arte revelou-se um instrumento contra a morte e a precariedade, mas, como observado anteriormente, isso apenas acontece se houver um comprometimento social da parte do artista. Tal comprometimento, segundo Gullar, é visto em autores, como Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos e João Cabral, sendo que dos Anjos e Cabral, são tidos por ele como “testemunhas de um mundo que deteriora” (LAFETÁ, 2004, p. 227). O mesmo testemunho, sabemos, não se distancia das obras gullarianas ora estudadas.

Ao longo deste trabalho, acompanhamos um cenário natural, a partir de alguns poemas de Gullar: acompanhamos frutos amadurecidos no alto das árvores, consumidos pelo calor e pela aceleração do açúcar, bananas podres no comércio de São Luís (*Em alguma parte alguma*) e peras no prato - cansadas de sua forma e de sua doçura. Essas imagens podem apontar para a realidade social brasileira, que ele mesmo vivenciou enquanto crescia: “Esse imaginário calcinado e negativo já está presente de modo muito marcante nos poemas de *A luta corporal* [...], e é, sem dúvida, indício da realidade que o conformou, inscrevendo-o de maneira duradoura, profunda, na consciência poética” (LAFETÁ, 2004, p. 227).

As frutas podres remetem a morte orgânica, ao passo, que refletem a decadência social, e um Brasil que precisa de voz. As peras, as bananas, e tantos outros frutos, são seres do silêncio, não emitem som algum, mas são figuras de resistência poética, as quais trazem à tona a realidade caótica da vida pouca, já experimentada por nosso poeta. Ferreira Gullar observou, durante sua vida, que a poesia necessária fala com as pessoas, conta as verdadeiras histórias. Não se alinha com o mercado, não tem preço – é injusta a poesia que não toca as massas, ao contrário, dela se aproveita.

As peras podres, de *A luta corporal*, bem como as bananas de *Em alguma parte alguma* não cantam como o galo – quarta estrofe de “AS PERAS” – conformam-se com a morte e a decadência justamente por não terem voz, não terem em si mesmas, um canto obrigatório. Contudo, a imagem das frutas em ambas as obras, além de questionar o tempo, questionam a própria história brasileira, como afirma Lafetá: “À consideração subjetiva do fluir temporal substitui-se a visão, que se quer concreta, do tempo enquanto história – “história brasileira”, captada no cotidiano miúdo dos quintais, das quitandas, dos banheiros, das casas pobres do povo (2004, p. 228).

Diante disso, percebemos que os frutos regionais significativos continuam vivos, embora que apodrecendo, na poética de *A luta corporal* a *Em alguma parte alguma*, por se construírem parte da história brasileira e da memória emotiva do próprio Ferreira Gullar. No próximo tópico, abordaremos, ainda na perspectiva social, poemas que envolvem um poeta-político, que reflete, na velhice, as amarguras de seu exílio no Chile e continua a usar imagens cotidianas para expressar seu desconforto perante o autoritarismo.

3.3. AS IMAGENS DA FAUNA E FLORA NO CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE *EM ALGUMA PARTE ALGUMA*

No livro *Em alguma parte alguma*, identificamos um poeta, que sentiu o peso de um longo exílio político e ditaduras latino-americanas, portanto mais amadurecido. Dentre os poemas de cunho político e social, segue a análise do poema “INSETO” (2010, p.579).

INSETO

Um inseto é mais complexo que um poema

Não tem autor

Move-o uma obscura energia

Um inseto é mais complexo que uma hidrelétrica

Também mais complexo

que uma hidrelétrica

é um poema

(menos complexo que um inseto)

e pode às vezes

(o poema)

com sua energia

iluminar a avenida

ou quem sabe

uma vida

O poema “INSETO” traz o vagalume como uma das representações de fauna presentes no imaginário cotidiano de Ferreira Gullar. Trata-se de um curto metapoema composto por três estrofes que abrigam, em toda sua estrutura, a palavra luz. Nas primeiras estrofes, podemos perceber três elementos comparados a partir da complexidade existencial de cada um: inseto, poema e hidrelétrica.

Temos que, para o sujeito poético, um inseto é mais complexo que um poema. E essa complexidade está na formação corpórea, externa e interna, nas funções no ecossistema e no fato de existir como matéria animada. A imagem do inseto torna-se ainda mais complexa a

partir da sua criação, que para o sujeito em questão, é um processo natural sem autoria. Neste sentido, é possível captar o teor de ateísmo e materialismo que envolve estas poucas linhas: “Um inseto é mais complexo que um poema \ Não tem autor”.

A energia que move o inseto é desconhecida, misteriosa, até mesmo obscura. O eu-lírico desconhece a origem do combustível que possibilita a existência do inseto e sua sobrevivência ou morte dentro da cadeia alimentar, por exemplo. Neste verso: “Move-o uma obscura energia \ Um inseto é mais complexo que uma hidrelétrica”, a palavra obscura contrapõe-se à palavra energia (luz), acenando para um embate entre trevas e luz. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier, luz pode ser considerada símbolo de conhecimento. Um conhecimento que, quando se trata de existência e natureza, ainda é obscuro para o homem. O homem tenta entender a vida e o deixar de existir, como que numa luta entre luz e trevas. Por ser produto humano, uma hidrelétrica é plenamente conhecida. Não há mistério, pois qualquer indagação a seu respeito pode ser respondida com simples pesquisa.

Posta em comparação ao poema, a hidrelétrica é também concebida como menos complexa, mesmo sendo ambos criação humana. O poema é envolto em mistérios, não há objetividade nem explicação única. É fruto da consciência, da experiência e das perplexidades da vida; é fruto também da linguagem. O poema, assim como a hidrelétrica, é luz, mas uma luz que não ilumina apenas ruas e avenidas no sentido concreto; o poema é luz (conhecimento) que se põe sobre vidas, pessoas, existências. E, de certa forma, o poema ilumina avenidas e avenidas, quando pelo conhecimento e criticidade transforma cidades, sociedades. O ideal libertador do poema faz do criador e do leitor de poesia seres engajados, que escolhem pensar, por diversas maneiras, a vida. Como afirma Carlos Felipe Moisés:

A poesia nos ensina a subverter permanentemente o já visto, no enalço da renovação e do aperfeiçoamento ilimitado, em eterno confronto com o simulacro de “perfeição” imposta pela ideia sectária e utilitarista de uma sociedade esvaziada de memória, consagrada ao consumo e a descartabilidade de todas as coisas (MOISÉS, 2007, p. 38).

O inseto, a hidrelétrica e o poema são distintos entre si. O primeiro é ser vivente por essência, existe e morre; o segundo é produto sem vida, que possibilita a produção, o lucro, e traz facilidades à existência humana, ao passo que, sem o devido controle, pode ser prejudicial a alguns ecossistemas, isto é, a outras formas de vida; o último, por sua vez, é produto da vida e não morre, na verdade, eterniza seu criador pela palavra, gerando luz (conhecimento e criticidade) às pessoas, opondo-se à imagem, puramente capital, das hidrelétricas.

Este tópico, além de trazer imagens de outros poemas para discutir as questões sobre o poeta e a poesia inseridos na sociedade, evidencia, em sua finalização, a trajetória política de Ferreira Gullar, um tanto contraditória: mostra um poeta socialista nos anos de *A luta corporal* e um poeta moderado no que tange aos ideais socialistas e capitalistas em *Em alguma parte alguma*. Para fundamentar a transição ideológica gullariana, são discutidas entrevistas do poeta, bem como textos seus em matéria jornalística.

A abordagem metapoética, como podemos observar nos poemas selecionados para interpretação, é um recurso presente nas obras de Ferreira Gullar, pois falar de poesia e vida foi sempre a sua maior razão de ser poeta. No entanto, a linguagem metapoética recorrente em Gullar, pode também apontar para uma resistência velada aos discursos correntes na sociedade, por isso, segundo Bosi, os poetas acabam procurando saídas difíceis, símbolos fechados, e a poesia acaba extraindo de si mesma uma “substância vital”. “Ó, indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem” (BOSI, 1977, p. 143). Por meio da poesia-metalinguagem, para muitos poetas, é possível, segundo Bosi, resistir, “subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro” (BOSI, 1997, p.190).

Também carregado de metalinguagem, e situado no universo de pequenos seres do silêncio, surge em *Em alguma parte alguma* “UMA ARANHA” (2010, p.591), poema que nos faz refletir a respeito do sentido de nossa existência, por conta das indagações do sujeito lírico e, além disso, pode nos aguçar a crítica à desigualdade social, uma vez que o minúsculo ser aparece à margem da folha em branco, como uma parcela da população está à margem da sociedade.

UMA ARANHA

ela surgiu não sei de onde
 quando abri o Dicionário de Filosofia
 de José Ferrater Mora
 (no verbete *Descartes, René*) mi-
 núscula
 com suas muitas perninhas
 quase invisíveis
 cruzou a página 1305 como se flutuasse

(uma esfera de ar
 viva)
 e foi postar-se no alto
 no limite entre o texto e a margem branca
 enquanto eu
 fascinado
 indagava:
 como pode residir
 insuspeitado
 nestas encardidas páginas
 - em minha casa, afinal de contas –
 um tal ser
 mínimo mas vivo
 consciente de si
 (e como eu
 parte do século XXI)
 e que agora parece observar-me
 tão espantado quanto estou
 com este nosso inesperado encontro?

“Uma aranha” é o relato poético do encontro inesperado entre o eu-lírico, ao abrir o Dicionário de Filosofia, de José Ferrater Mora, e dada espécie de aranha – minúscula. O pequeno animal habitava a página 1305 e passeava pelo verbete Descartes René. Tudo acerca desta aranha parece impressionar: seu tamanho mínimo, as muitas perninhas quase invisíveis, sua existência despercebida, bem como sua intrigante aparição. Em busca de respostas no dicionário de filosofia, o sujeito lírico encontrou mais indagações a respeito da vida ao contemplar o pequeno ser.

Assim como o encontro entre homem e aranha, este poema, em primeira instância, parece simplório. Provido de detalhes que levam o leitor ao evento, a função psicológica da literatura é despertada; contemplamos, no imaginário, o homem e a aranha, o livro, a página encardida. Somos levados ao evento, ao dia tal, mas não apenas isso: conseguimos as mesmas indagações do eu-lírico ao nos depararmos com a vida na poesia, passando a questionar nossa própria existência a partir, da que poderia ser insignificante, existência das aranhas.

A aranha é animal que tece suas teias em solitário silêncio, e, em solitário silêncio também, realiza sua função no ecossistema. Sorrateiramente, as aranhas espreitam a presa até consegui-la capturar. De maneira curiosa, a aranha desta poesia posta-se "no limite entre o texto e a margem branca", entre o nada e o vir a ser, o que pode nos remeter ao momento da criação poética quando o ser se coloca sob o silêncio para que surja a poesia e as palavras sejam capturadas no poema. O poeta é ser, tal qual a aranha, trabalha em silêncio contribuindo para um todo, posto que, pela poesia, resiste ao que lhe é contrário, posiciona-se e influencia pensamentos.

Postada à margem da página encardida, a aranha, em sua pequenez, coexiste com o eu-lírico em sua própria casa sem que seja percebida, sendo necessária uma inusitada aparição para que o sujeito poético se torne consciente de que, por menor que seja a aranha, ambos possuem seu espaço no mundo e no tempo. Enquanto o homem espanta-se com a aparição curiosa e com as indagações propriamente humanas, a aranha espanta-se com a aparição do homem, ao sentir-se ameaçada pelo desconhecido agir das mãos do ser que lhe é imponente.

Da mesma forma, numa ótica social, da encardida pobreza, podemos nos deparar com os mínimos - os marginais - que residem no mesmo mundo quase invisíveis. O encontro com o "minúsculo" só se faz possível no abrir do livro, quando o eu-lírico se permite ver o todo. O apagamento da aranha, contudo, pode acontecer a qualquer instante, se o livro for fechado por quem tem condições de lê-lo. Não apenas a colocação do animal "no limite entre o texto e a margem branca" pode nos remeter à uma interpretação social desta poesia, as expressões invisíveis e a surpresa do eu-lírico ao reconhecer habitar mesmo espaço e época do pequeno ser, da mesma forma, apontam para um retrato social.

A carga metapoética observada em "UMA ARANHA", quando se entende a aranha como figura do poeta que constrói sua "teia" e captura palavras no silêncio da criação poética, posta em relação ao possível teor social desta poesia, nos permite pensar o lugar dos seres de pouca ou nenhuma voz na sociedade. Como bem expressa Ferreira Gullar, em uma coluna da Folha de São Paulo que escrevia, acerca de seu imaginário poético permeado por animais que lhe espantam desde a infância, divididos em barulhentos e silenciosos:

Somos feitos de tudo que ocorreu conosco, de tudo que experimentamos, desde os cheiros de lama e jasmim até os bichos que passaram por nossa vida. [...]. [...] também de galos, frangos e galinhas – daqui e de Angola. Via os pintos saírem dos ovos, crescerem e começarem a cantar de galo. Por isso minha poesia está cheia de cacarejos, pios de pintos e galos gritando ao amanhecer. [...]. Havia, além desses, bichos silenciosos, especialmente as aranhas. Nos cantos da casa, às vezes no quintal, surgiam caranguejeiras,

abrindo e fechando as mandíbulas. Olhava-as como horror, mas nenhum mal me fizeram nem soube de ninguém a quem tenham atacado. (GULLAR IN FOLHA DE SÃO PAULO, 12/02/2006, s/p).

Dos sons cotidianos da infância, dos odores impregnados na memória e dos encontros inusitados com pequenos seres do silêncio é que se constitui a poesia gullariana. Temos, na aranha, animal que sempre permeou com significação a consciência do autor em questão: “DEVO ADMITIR que, a cada dia, fico mais perplexo diante do mundo. Não tenho explicação para coisas aparentemente tão simples como a existência das aranhas. Há quem diga que elas têm serventia e possivelmente terão [...]”. (GULLAR IN FOLHA DE SÃO PAULO, 13/05/2007, s/p). Os questionamentos sobre a existência deste grupo aracnídeo sustentam os questionamentos da existência de si próprio, também minúsculo no grande universo, surgido “não sei de onde”. Nesta ótica existencial há uma busca pela essência: qual a serventia das aranhas e qual a do homem?

Embora para a aranha se encontre necessidade no mundo, para o homem não há essência que o represente definitivamente, baseado no pensamento sartreano. Desta forma, o homem será aquilo que vier a fazer de si mesmo, e aí reside a liberdade a que o homem é condenado. O poeta é, então, uma essência, e na sua escolha de ser poeta, de trabalhar no silêncio, toca, necessariamente, os outros – seres silenciosos ou não. A poesia de Ferreira Gullar, porém, como já foi citado nesta dissertação ergue-se como “uma luz do chão”, trabalha entre as pessoas comuns.

Nessa intensa procura de dar voz às pessoas, aparece o poema “FALAS DO MOFO” (2010, p. 594). A imagem de relevo, o mofo, pertence também à natureza, entre os decompositores da matéria orgânica, evidenciando, portanto, morte e abandono. Ao seguirmos pelo poema, veremos a morte e o abandono no âmbito sociopolítico.

FALAS DO MOFO

Do fundo das gavetas
 de dentro das pastas
 e envelopes
 do fundo do silêncio encardido
 em folhas de jornal

de um tempo ido
ali
regressa à luz
 puído
o murmúrio inaudível
das vozes
no mofo impressas
mudas
 ainda que plenas de retórica

É apenas
 uma mínima parte
 do incalculável arquivo morto
esta que reacende agora
à leitura do olhar
e em mim
 ganha voz
 por um momento

e penso em tantos falares
que abafados em pastas
 e arquivos
esperam por um corpo
de homem
em que
 de novo
 se façam vivos

Considerando a trajetória política de Ferreira Gullar em meio a ditaduras, podemos aproximar o poema desses momentos de fala reprimida e de morte humana e social. É preciso lembrar que o poeta de *A luta corporal* viveu sua infância e parte da juventude sob as bases do

Estado Novo (1937-1946), rodeada, internacionalmente, pelas tendências nazifascistas e por fortes conflitos de origem ideológica, marcados por sangue e tortura.

Apesar de longe, na simples cidade de São Luís, e ainda jovem, Ferreira Gullar sentiu a pressão do autoritarismo e do medo, viu o desenrolar da Segunda Guerra Mundial, a queda de Getúlio, acontecimentos que, por serem coletivos, se tornaram memoráveis. Mais tarde, após o Estado Novo, Getúlio foi novamente Presidente da República, vindo a suicidar-se antes do término de seu governo, em meio a constante oposição. Nesse período, Gullar, mais velho, acabou envolvendo-se com questões políticas, como podemos ver em entrevista ao Brasil 247:

Na hora em que eu fui chegando na Praça João Lisboa esse pessoal ia chegando também. Invadindo a praça. Então, a polícia, que estava escondida numa esquina da praça saiu da esquina e começou a atirar nos manifestantes. E com isso matou um cara. Na hora que eu acabei de descer da Kombi aconteceu isso. E eu vi o pessoal pegando o corpo do cara, levantando o corpo e afrontando a polícia com o cara ferido lá que terminou morrendo. Bom. No dia seguinte eu estava na rádio, que era uma rádio do governo estadual, a Rádio Timbira do Maranhão, veio uma nota do governador dizendo que o que tinha acontecido na noite anterior na Praça João Lisboa tinha sido o seguinte: baderneiros tinham desafiado a polícia e terminaram eles próprios matando um operário. Comunistas tinham matado o operário. Eles brigaram entre si. (Ri.) Quando eu vi essa nota eu botei a nota de lado e não li. Fiquei lá anunciando as músicas que iam tocar, fazendo a publicidade que tinha que fazer e não lia a nota. O diretor da rádio veio e pelo vidro do estúdio fez sinal para eu ler a nota. Eu fiz que não ouvi, não li a nota. Aí ele mandou me chamar. E falou: “me diz uma coisa, por que você não lê a nota do governador”? “Porque é mentira”? “Você não tem nada a ver com isso”? “Tenho! Eu tenho mais do que você pensa. Eu não vou ler essa nota, se você quiser você lê”? Aí ele me demitiu. Então, eu perdi o emprego por causa disso. E aí a oposição resolveu fazer da minha demissão um pretexto para uma campanha contra o governo. No dia seguinte tinha uma manchete no jornal da oposição: “o governo persegue a juventude”, não sei que... Bom, aí eu sei que com isso eu terminei envolvido na política e fui fazer o resto da campanha no interior do estado convidado por um candidato lá a senador. E me meti em outras confusões e tal... (GULLAR, Ferreira. Gullar: O impeachment não tem cabimento, Brasil 247, 30 de outubro de 2015. Entrevista concedida a Alex Solnik).

Não podemos esquecer que o antigo funcionário da Rádio Timbira do Maranhão, era também o poeta que logo lançaria *A luta corporal* e que trataria de sua visão social em versos cotidianos, nas imagens de animais e frutas do nordeste brasileiro. E que, além disso, esse poeta ainda passaria por tensões políticas, que o levariam a exilar-se em Moscou e no Chile, a ser preso em 1968 e ter obras queimadas por militares, no período da Ditadura Militar. Tal

engajamento político evidencia-se mais em sua poética, conforme o surgimento de suas obras, tendo sua conclusão em *Em alguma parte alguma*.

“FALAS DO MOFO” é a ocasião esperada por muitos “falares”, silenciados, para fazerem-se ouvidos: “esperam por um corpo de homem \ em que de novo \ se façam vivos”. Certamente, dentre esses muitos falares estão os gritos contrários às Ditaduras, aos conflitos ideológicos e autoritários, uma vez que as vozes estão impressas em folhas de jornais, ou seja, são públicas, mas abafadas pela escuridão e umidade das gavetas, sem retorno e sem justiça.

O mofo, nesse poema, decompõe não apenas a matéria orgânica do papel, mas a fala, a linguagem “plena de retórica”, avisando que o tempo passou e que o grito se tornou um “murmúrio inaudível”. O poeta assume a responsabilidade de falar por quem o mofo calou, por pessoas e pela história, colaborando para que o amanhã seja diferente.

Diante da militância política de Ferreira Gullar, não relembrar das tantas vozes caladas pelo tempo e pela opressão, naquela simples leitura de uma mínima parte do arquivo encardido, seria impossível, e mais ainda, calar-se, afinal: Como conter o canto obrigatório?

Dentre as vozes impressas nos jornais encontrados pelo sujeito lírico, podemos pensar que ali também reside a do homem morto pela polícia, carregado como um símbolo de resistência, até o último suspiro, pelos seus companheiros que, de certa forma, não se importaram com a vida – negligenciado duas vezes. Encontram-se, nesse momento, o sujeito empírico, aquele que vivenciou o evento, e o sujeito da lírica, que canta sobre tal, de acordo com as palavras de Rafael Ferreira, em *Ferreira Gullar e algumas formas de diálogo com o passado no livro Em alguma parte alguma*:

As referências que apresentam uma revisão do passado são conteúdos frequentes de alguns poemas importantes do livro e nos dão chance de perceber, além das relações de forma e conteúdo, uma espécie de método de composição juntamente com o próprio posicionamento do sujeito lírico, já que a fusão entre sujeito lírico e empírico é evidente (FERREIRA, 2014, p.458).

Ferreira fala da fusão entre os dois sujeitos, evidenciando a presença do passado de Gullar em sua poesia e cita “FALAS DO MOFO” como um dos poemas que mais possuem esse tom de memória e testemunho (2014, p.459).

Assim como o poeta, a natureza é testemunha dos eventos e das pessoas; do cotidiano sofrido e amargo da sociedade, entre ricos e pobres, no contexto de dominação ideológica. No poema a seguir, “O MUSGO” (2010, p.617), um muro é tomado por musgos. O ano é 1949, e o jovem Ferreira Gullar é já poeta, podendo escutar uma mensagem naquela imagem verde.

Apesar do evento ter sido em sua juventude, é na velhice que o poeta decide testemunhá-lo, em *Em alguma parte alguma* – seu último livro – com os sentidos mais amadurecidos pela passagem do tempo.

O MUSGO

Em frente à janela do alpendre
 por volta de 1949
 o musgo
 tomou todo o muro com seu veludo vivo
 e verde
 assim o mantinha dominado
 sob a multidão de suas patinhas macias

e ali ficava como se dormisse
 grudado a ele
 feito o pelo de um bicho

prenhe de luz e noite
 pois nele formigava um escuro, úmido alarido
 e que
 de qualquer ponto da cidade
 eu podia escutar

eu e os mortos todos
 cristalizados no chão da ilha

Tomando como base o cenário deixado pelo Estado Novo, que foi até 1946, podemos nos aproximar do musgo a cobrir o muro, como uma forma de denúncia. O tempo passou, Gullar, criança na passagem da Era Vargas, observa agora, com olhos idealistas, o que o passado deixou e o que o musgo cobriu – espera um futuro diferente do qual ele faça parte, como alguém que pode escutar as muitas vozes que falam pelos musgos.

Foi em 1949 que Ferreira Gullar publicou seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, sendo para ele uma obra decepcionante, pois não havia alcançado com ela o tom poético que objetivava. Logo em seguida, em *A luta corporal*, resolve desconstruir a linguagem para falar

do tempo, das angústias do homem, das mazelas sociais e do ser poeta numa sociedade problemática. Lafetá, a respeito da sua obra poética inicial, explica:

Tempo e linguagem são, de certo modo, os dois pilares sobre os quais os textos se assentam; trata-se da busca pela beleza no tempo, na linguagem, busca atormentada que leva à destruição. Mas há ainda um outro pilar, soldado a esses dois: é o “eu” que nos fala, uma persona lírica também se buscando de poema a poema, em cada um deles (2004, p.142).

Sem dúvida, não foi em 1949 que o poeta alcançou maturidade e esse total encontro consigo mesmo. Seu olhar sobre o muro naquele ano pode ter sofrido alterações de significado no interior do poeta, no entanto a cena fixou-se como memória e se fez poema, após décadas, conforme escreve Lafetá:

A perda das ilusões faz com que o poeta avance num caminho novo, diferente de tudo quanto ele fizera até então. Em certo sentido ele retoma a lição do Modernismo, trabalhando várias formas do coloquial e do cotidiano: a tarde na leiteria, o trajeto no ônibus, a caminhada na avenida [...] – é em torno dos motivos do dia a dia que vão surgir as posições políticas não mais como algo de fora [...] mas como algo interior, da vida do poeta, e do qual se fala (2004, p. 121).

Ao tratar dessas mudanças, Lafetá toma como referência os anos seguintes à *A luta corporal*. Houve, notoriamente, a perda de ilusões, além de uma trajetória conturbada no cenário literário – uma transição entre movimentos em busca de uma identidade poética autêntica. O poeta que já captava as figuras do dia a dia como substância de sua poesia, agora em *Em alguma parte alguma* está, aparentemente, com certas angústias superadas, “buscando uma linguagem que equilibre rigorosamente a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante de comunicação” (2004, p. 122). Em “O MUSGO” podemos notar um caráter objetivo de linguagem, sem peso de angústia ou tristeza, apesar do tom reflexivo e do embate político, uma vez que temos “mortos cristalizados no chão da ilha” e um alguém que consegue ouvi-los, o poeta. Assim como em “FALAS DO MOFO”, o poeta não pode calar-se diante das vozes “mortas” que habitavam o papel, não pode tapar os ouvidos diante do alarido úmido que ecoa do muro.

Quando Gullar nos situa no tempo, 1949, aponta para um cenário conturbado na política brasileira, para as consequências inevitáveis do autoritarismo e para os mortos sociais, os apagados pela injustiça, cristalizados no chão. Nesse sentido, temos uma poesia que denuncia o passado duro como o concreto e anuncia um futuro de esperança verde vivo, sob as patinhas macias do vegetal que se sobrepõe ao muro.

O poeta observa a imagem que todos veem, mas que, nem por isso, são capazes de escutar: o muro e o musgo são notórios, mas apenas ele capta o escuro e úmido alarido – pode escutá-lo de qualquer ponto da cidade.

“O MUSGO” nos oportunizou a transição entre os tempos políticos que antecederam *A luta corporal* e a formação do novo poeta, que como o musgo, precisou de tempo para surgir no livro *Em alguma parte alguma*. O muro de musgo fora uma imagem retida na memória do autor, marcando a ação do tempo sobre a história e sobre ele próprio, de acordo com a afirmação de Alfredo Bosi: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (1977, p. 13). E é na poesia, segundo Bosi, que se cumpre o presente sem margens do tempo (1977, p.13). A memória e o testemunho põem-se lado a lado, fazendo o passado conviver com o presente.

É nesse ponto, na síntese poética dos tempos, que findamos nossas análises dos poemas dos livros *A luta corporal* e em *Em alguma parte alguma*. Falamos de um só poeta e uma poesia que perpassa épocas, movimentos sociais, políticos e literários, e por isso, não se faz a mesma, reinventa-se, para tratar do real sem o pessimismo ou a angústia pesada de questões que retomam a metafísica. A poesia que aqui discutimos é discurso de resistência aos dois tipos de morte que nos rodeiam: morte do corpo e morte do pensamento próprio por conta de ideologias dominantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fauna e flora no jogo poético de Ferreira Gullar em A luta corporal (1954) e Em alguma parte alguma (2010) apresenta três capítulos que tratam das imagens recorrentes nos livros de poesia citados, a partir do método existencialista e sociocrítico.

No primeiro capítulo, observamos os dois livros em paralelo, mostrando *A luta corporal*, como um embate com as palavras, isto é, tentativas de subverter a linguagem e dizer o real, rompendo com qualquer tradição ou hermetismo, e mostrando, *Em alguma parte alguma*, por sua vez, a fase mais amadurecida do poeta, com uma escrita ainda, inquieta e distante do tradicional, sintático, porém, sem propor “violência” à sintaxe. É que observamos, por exemplo em “DESORDEM”, poema de seu último livro, e que concentra bem a ideia de linguagem e realidade da poética de Ferreira Gullar. Os livros, por ora estudados, demarcam o início e o fim do percurso literário de um poeta autêntico e contraditório disposto a fazer da matéria orgânica e cotidiana a sua poesia.

De acordo com Cássia Maria do Nascimento, “o poeta, em sua reflexão individual, é voz do coletivo” (NASCIMENTO, 2015, p. 226). Notamos com isso que é intrínseca a relação entre o “eu” e os outros, ou seja, “pode também um poeta, centrado em sua experiência subjetiva, individual, falar por muitos” (GULLAR, 2015, p. 159). O poeta, como vimos, no segundo capítulo, põe-se à parte, numa certa varanda ou num saguão qualquer do mundo⁸, para observar e espantar-se com a vida. A poesia une este ser consciente, à natureza e aos outros, novamente.

Por isso, enquanto no primeiro capítulo buscamos compreender a essência poética das duas obras em paralelo, com foco no elo poético que une fauna e flora para falar com os homens, no segundo capítulo temos as reflexões sobre a morte a partir das frutas que apodrecem. Em *A luta corporal*, observamos um eu que sonda a morte, questiona, e começa a esperá-la de forma consciente, como podemos ler em “AS PERAS” (2010, p.38):

O relógio
não mede. Trabalha

⁸ Referência aos poemas “O TRABALHO DAS NUUVENS” e “GALO GALO”, de *A luta corporal* (1954).

no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é o cansaço
de si.
[...]
Tudo
desliza e está só.

Já em *Em alguma parte alguma*, o luto toma conta das letras, não mais um questionamento, mas uma vivência latente e saudosa através dos que se foram, sem dar vazão a um tom melancólico e pessimista, como lido no poema “REENCONTRO” (2010, p.583), transcrito ainda no capítulo dois.

Em ambas as obras, apesar da diferença em lidar com o vazio da morte, parece prevalecer a ideia sartreana do comprometimento com a vida, e isto se dá, em Ferreira Gullar, por meio da arte poética – que acende uma luz em meio ao sofrimento e ao desamparo (GULLAR, 2006, p. 152).

No terceiro e último capítulo, verificamos a quebra do silêncio e a resistência por meio de seres do silêncio. Galos, galinhas, insetos, peras e jasmims são exemplos de imagens que dialogam com a função do poeta e da poesia, no cenário dos homens silenciados, questionando os discursos correntes nas sociedades dos séculos XX e XXI, representadas pelos livros de poesia tratados neste trabalho. A ação poética de Gullar converge para a assertiva de Adorno de que “Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, 2003, p.68).

Assim os poemas sociais de *A luta corporal* diferenciam-se, pelo tom e pela vivência, dos de *Em alguma parte alguma*. Pelo tom, por serem poemas mais velados, que não remetem a períodos históricos de forma aberta; e pela vivência, pois, no primeiro, o poeta é jovem e pouco envolvido em militância, enquanto, no outro, há a soma de muito do que ele viveu, inclusive de seus exílios políticos, certo tempo depois do lançamento de *A luta corporal*. Contudo, como diz Bosi, não podemos afirmar até que ponto o poeta tem consciência do processo histórico dentro de sua poesia, apesar de ser ele o “primeiro a dar, pela própria

composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões” (BOSI, 1977, p.120).

Citamos como poesia social de *A luta corporal* os poemas “GALO GALO”, “A GALINHA” e “AS PERAS”, o que não significa que estes possam ser esgotados na perspectiva da crítica literária sociológica, uma vez que a poesia pode ser vista e analisada a partir de várias óticas. O mesmo se emprega para os poemas tidos, nesta dissertação, como sociais em *Em alguma parte alguma*: “INSETO”, “UMA ARANHA”, “FALAS DO MOFO” e “MUSGO”. Destacando que nos dois últimos, podemos vislumbrar períodos sensíveis, como as ditaduras brasileiras e a Segunda Guerra Mundial.

A voz inquieta de Gullar expressa a resistência poética, defendida por Bosi em *O ser e o tempo da poesia*, a exemplo, a constância do metapoema em suas obras, uma forma do poético sobreviver “em um meio hostil ou surdo”, ou seja, dentro do sistema capitalista do mercado editorial e da crescente indústria da cultura. A recorrência metapoética, além disso, nos encaminha para a reflexão a respeito descrita e da leitura do poema, nos apresentando o leitor como figura essencial do processo de criação e do que diz Roland Barthes sobre a leitura favorecer uma relação íntima e prazerosa: “A leitura é verdadeiramente uma produção, em promessa, um desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se” (1988, p. 40).

No momento em que Ferreira Gullar se dispõe a falar de poesia no poema (metapoema), ele não está apenas resistindo à opressão editorial de forma sorrateira, está revivendo o processo de escrita, na pele de autor e leitor. Essas duas facetas que lhe permitem criar e recriar o poético nascem por volta dos seus 13 anos, ainda em São Luís do Maranhão: “Quando comecei a escrever – por volta dos 13 anos – pensava que todos os poetas já haviam morrido, e mesmo assim entreguei-me entusiasticamente a esse ofício de defuntos (2006, p.147). O posicionamento de Gullar aproxima-se do pensamento de Barthes para quem os poetas devem mesmo colocar-se à parte, como mortos, para que a poesia seja fecundada naquele que lê e produzir o novo: “O nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (1988, p. 64). O pensamento de Gullar na sua infância, aos treze, possuía alguma verdade: escrever é mesmo um ofício de defuntos, que ele levou com responsabilidade consigo (poeta) e com o leitor:

Talvez tudo isso tenha começado numa tarde quente, em São Luís do Maranhão, num pequeno quarto da casa do quitandeiro Newton Ferreira, à rua Celso Magalhães, 9. Eu lia um volume encardido, comprado num sebo, um conto de Hoffmann. [...] Olhei de novo aquelas páginas amarelecidas, cobertas de letras que foram um dia a voz viva de um homem. “Que sentido tem fazer

literatura?” – me perguntei, como se me apunhalasse. E, depois de algum tempo, respondi: “O poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja apenas o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema, resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido.” Esse foi um momento decisivo na minha experiência, mas chamo atenção para o fato de que o passo que dei não foi dado pelo poeta Ferreira Gullar e sim pelo leitor José Ribamar Ferreira. [...] Não obstante, foi no ato de ler e não no ato de escrever que a minha visão da literatura subitamente se configurou. Já não pude, a partir daquele instante, ser a mesma pessoa (GULLAR, 2006, p.160-161).

Temos que para Gullar, assim como para Barthes, o leitor constitui-se elemento primordial na criação literária. E nesse sentido está a declaração de Gullar de que:

O ato de ler, assim, funda a verdade da literatura. Porque, de fato, a página é rasa e a palavra não é mais que um rabisco impresso nela. Só a carência de outro homem pode oferecer um corpo onde de novo se faça vida o que o poeta falou (2006, p. 161-162).

Sendo a leitura o fundamento da verdade literária, o poeta está diante de um compromisso público e deve medir as consequências de sua criação. Além da transformação individual, a poesia, como vimos anteriormente com Adorno, a poesia ultrapassa o coletivo:

No momento em que me disse que a poesia só teria sentido se o ato de escrever fosse capaz de transformar o próprio poeta, está evidente, por um lado, que ainda não se colocava para mim a possibilidade de transformação da sociedade e, por outro lado, já se colocava a necessidade de que a poesia não fosse uma atividade literária inconsequente (2006, p. 162).

O engajamento poético reside na recepção literária, em como o leitor escolherá pensar as palavras, outrora escolhidas, por um ser inquieto diante do mundo – poeta. Os leitores de Gullar encontram-se, naturalmente, com uma poesia ligada ao real e ao mundo de todos, estão eles, portanto, participando da inquietude social e do questionamento das coisas. Nesse sentido, a poesia social cumpre o propósito de trabalhar o pensamento humano e repensar atitudes que tenham vias para o bem comum.

Os leitores de Gullar, levando em consideração a vasta produção do poeta, recriam com recorrência, seres silenciosos – animais e frutas – que se perdem na desordem da morte. Vale observar, no entanto, que no meio do silêncio extremo desses seres da natureza, há um que se distingue dos demais: o galo, um descontente diante da morte, a figura que carrega na garganta o grito extremo. Esse ser do cotidiano e, conseqüentemente, do imaginário gullariano, passa a ser parte do leitor e a acender suas memórias e vivências com um novo e particular significado. Relembremos parte do poema “FICA O NÃO DITO POR DITO” e da conexão entre leitor e poema na visão de Ferreira Gullar, partindo da imagem inquieta do galo:

[...]

falo do cheiro
da fruta
do cheiro do cabelo
do andar
do galo
no quintal
e os digo
sem dizê-los
bem ou mal

se a fruta
não cheira
no poema
nem do galo
nele
o cantar se ouve
pode o leitor
ouvir
(e ouve)
outro galo cantar
noutro quintal
que houve

(e que
se eu não dissesse
não ouviria
já que o poeta diz
o leitor
—se delirasse—
diria)

mas é que
antes de dizê-lo
não se sabe
uma vez que o que é dito
não existia
e o que diz
pode ser que não diria

e
se dito não fosse
jamais se saberia

por isso

é correto dizer
 que o poeta
 não revela
 o oculto:
 inventa
 cria
 o que é dito
 (o poema
 que por um triz
 não nasceria)
 mas
 porque o que ele disse
 não existia
 antes de dizê-lo
 não o sabia

então ele disse
 o que disse
 sem saber o que dizia?
 então ele o sabia sem sabê-lo?
 então só soube ao dizê-lo?
 ou porque se já o soubesse
 não o diria?

é que só o que não se sabe é poesia

assim
 o poeta inventa
 o que dizer
 e que só
 ao dizê-lo
 vai saber
 o que
 precisava dizer
 ou poderia
 pelo que o acaso dite
 e a vida
 provisoriamente
 permite.

A poesia não pode estar presa ao poeta, isto é, não há imposição que prevaleça sobre a palavra, pois “só o que não se sabe é poesia” – estando a poesia fora de qualquer controle. O galo passeia no quintal gullariano como o portador de um canto de luta, mas outro galo, possivelmente, canta diferente em outro quintal – o do leitor. A figura poética do galo, em

Gullar, é inventada: “o poeta inventa o que dizer”. Porém, só ao dizê-lo é que consegue digerir um significado, guiado pelo acaso de outros significados das diferentes mentalidades leitoras. A imagem poética, portanto, é livre e ultrapassa a pessoa do poeta.

O autor é, até o ponto em que a própria matéria poética não o ultrapassa, o único árbitro das decisões. Tais considerações, está claro, não pretendem sugerir a onipotência do poeta, mas, antes, por um lado, afirmar a sua responsabilidade pessoal e social em face da obra e, por outro lado, marcar o caráter inevitavelmente limitado de sua expressão (2006, p. 158).

Dessa forma, podemos concluir que o trabalho poético de Ferreira Gullar começou com a simples leitura de um garoto de 13 anos, que encontrou na poesia o melhor caminho para compreender a realidade e quis fazer dessa realidade matéria de suas obras, comprometidas com os homens e longe da alienação do mercado editorial, como vimos em suas citações, aqui realçadas, de profundo embate à indústria de consumo das Letras.

Ao falar de realidade como matéria poética, interessa retomar a realidade da morte que assola os frutos, ao apodrecimento do ser e ao caráter provisório da vida. Ao tratar disso, vimos um Gullar que, mesmo tocando em pontos sartreanos, não assume uma posição de melancolia, mas de luta, como o guerreiro medieval que passeia contra a morte e faz ecoar seu canto obrigatório – um canto que alcança o propósito de sua existência, uma vez que segundo ele:

Sobre poesia eu não penso, eu simplesmente faço: a minha poesia nasce do espanto. Qualquer coisa pode espantar um poeta, até um galo cantando no quintal. Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida. E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta. (GULLAR, Ferreira. 2010, s/p. GULLAR IN JORNAL DA PARAÍBA, 08/08/2010).

A poesia, a qual, neste estudo, nos dedicamos a investigar, surge do espantoso cotidiano, habita o universo linguístico livre (o que fora atestado pelo poeta após *A luta corporal*, ou seja, a partir do reconhecimento da impossibilidade de dominar a linguagem) e da crença da arte como alicerce da vida, que por ser provisória, fraqueja.

Nos poemas escolhidos para reflexão existencial, no segundo capítulo, vimos um poeta que sofre pelos que se foram, mas pode eternizá-los nos versos, “transfigurando as coisas”. Naqueles que destinamos a uma reflexão sociocrítica, vemos a morte pelo apagamento social sendo enfrentada pela luz da poesia que não ilumina apenas avenidas, como uma hidrelétrica, e sim, vidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade*. Tradução: Jorge de Almeida. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.65-89.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Viviana. *Ferreira Gullar: O fogo procura sua forma*. Ed. 89. USP, 2017.

DOMINGUES, Tereza. *Ferreira Gullar e a palavra poética*. Verbo de Minas: letras, 2007.

DUTRA Jr., Roberto. *A luta corporal, a nova rosa*. Revista Escrita (PUCRJ. Online), Rio de Janeiro, v. 1, n.7, 2006.

FRANCA, Mayara. *Em torno da literatura engajada – Sartre e o debate estético*. UNB: 2012.

GULLAR, Ferreira. O Benefício da Dúvida. ILUSTRADA. FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 19/02/2006. Disponível em: www1.folhadesaopaulo.uol.com.br. Acesso em: 14/02/2021.

GULLAR, Ferreira. 2010, s/p. GULLAR IN JORNAL DA PARAÍBA ,08/08/2010. Disponível em: www.jornaldaparaiba.com.br. Acesso em: 14/02/2021.

GULLAR, Ferreira. *O impeachment não tem cabimento, Brasil 247*, 30 de outubro de 2015. Entrevista concedida a Alex Solnik. Disponível em: www.brasil247.com. Acesso em: 14/02/2021.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Ed 21. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*. Ed. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GHEERBRANT, Jean Chevalier Alain. *Dicionário de símbolos*. Ed. 14. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder. Ed. 4. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1970.

LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite*. Ed. 1 . Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

LEOPOLDO JÚNIOR, Franklin. Espanto na filosofia. Disponível em Youtube. Publicado em: 28 de janeiro de 2016. Acesso em: 15 de abril de 2020.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia e Utopia: Sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

NASCIMENTO, Cassia Maria. *A poesia insubmissa de Thiago de Mello sob orientações da teoria estética de Theodor Adorno*. Manaus: Editora Valer, 2015.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Os “Sete poemas portugueses”, de Ferreira Gullar: Portugueses?”*. Guavira Letras. n.11. UNESP: 2010.

PAIVA, Carlyne Cardoso de. *As muitas vozes da morte: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar*. USP: 2009.

PAIVA, M. G. *Ressignificação do político através do poético*. Cadernos CESPUC, v. 2, p. 153-163, 2014.

PASTORE, Paula. *A simbologia dos animais em expressões idiomáticas inglês português: uma proposta lexicográfica*. UEP: 2009.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Otávio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosaic Naify, 2013.

PENEDO, Jaiana. *O Cantar do galo nas poéticas de Ferreira Gullar e de José Angel Valente*. *Revista Decifrar*, [S.l.], v. 7, n. 13, p. 81 - 93, jun. 2019.

RAULINO, Elaine. *FERREIRA GULLAR NUMA PERSPECTIVA FOUCAULTIANA: uma leitura de Em alguma parte alguma*. UFMA: 2012.

SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Tradução: Rita Correia Guedes. In: *Antologia de Textos Filosóficos/ Jairo Marçal, organizador*. – Curitiba: SEED – Pr., 2009.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Tradução: Paulo Perdigão. Ed. 12. São Paulo: Editora Vozes, 2005.

TAWADA, Erika. *Ferreira Gullar, a inquietação de uma grande voz*. *Revista Vocábulo*. São Paulo: 2012.

TEIXEIRA, Átila. *O poema em prosa: a amorfia de uma modalidade lírica subutilizada no modernismo brasileiro*. *Revista de letras*. Curitiba, v. 18, n. 23, p. 131-150, jul./dez. 2016.