

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

RAFAEL BARROZO DE CARVALHO

FERREIRA GULLAR: O PERCURSO POÉTICO DO VIVIDO

GOIÂNIA
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):		Rafael Barrozo de Carvalho			
E-mail:		rafaelcarvalho120@gmail.com			
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor:		Professor			
Agência de fomento:		Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior		Sigla: CAPES	
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	00889834/0001-08
Título:		Ferreira Gullar: O percurso poético do vivido			
Palavras-chave:		Literatura brasileira. Ferreira Gullar. Mikhail Bakhtin. Escritor. Autor			
Título em outra língua:		Ferreira Gullar: La trayectoria poética del vivido			
Palavras-chave em outra língua:		Literatura brasileña. Ferreira Gullar. Mikhail Bakhtin. Escritor. Autor			
Área de concentração:		Estudos literários			
Data defesa: (dd/mm/aaaa)		10/12/2014			
Programa de Pós-Graduação:		Programa de pós-graduação em Letras e Linguística			
Orientador (a):		Jamesson Buarque de Souza			
E-mail:		jamessonbuarque@gmail.com			
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

RAFAEL BARROZO DE CARVALHO

FERREIRA GULLAR: O PERCURSO POÉTICO DO VIVIDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

GOIÂNIA
2014

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

Carvalho, Rafael Barrozo de
Ferreira Gullar: O percurso poético do vivido [manuscrito] / Rafael
Barrozo de Carvalho. - 2014.
134 f.

Orientador: Prof. Jamesson Buarque de Souza .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2014.
Bibliografia.

1. Literatura brasileira . 2. Ferreira Gullar. 3. Mikhail Bakhtin . 4.
Escritor . 5. Autor . I. Souza , Jamesson Buarque de , orient. II. Título.

Dedico este trabalho, especialmente, a Deus e aos meus pais – pela minha construção moral, educacional e cultural, me propiciando sempre o que há de melhor e buscando regar minha vida de amor e segurança.

Aos meus professores da educação básica e superior, que me propiciaram o conhecimento e, em especial, àqueles que tiveram relação direta com esta etapa e com este trabalho: Jamesson Buarque, Solange Fiuza, Tânia Rezende e Goiandira Ortiz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à Universidade Federal de Goiás e à Faculdade de Letras, minha segunda casa, bem como ao diretor dela, Francisco José Quaresma Figueiredo, pela sua educação, dedicação e atenção de sempre.

A Jamesson Buarque, orientador, companheiro e amigo desde a graduação e sempre muito disposto a transmitir as melhores instruções, se dedicando e contribuindo constantemente para meu conhecimento intelectual e literário.

Aos professores que sempre estiveram tão próximo, dos quais destaco Solange Fiuza, com suas exímias aulas de Literatura Brasileira (e quem me permitiu conhecer essa arte mais a fundo) e Goiandira Ortiz de Camargo, sempre disponível e auxiliando no que foi preciso, desde assuntos burocráticos, quando coordenadora do programa de pós-graduação, como nos relacionados à Literatura.

À CAPES, pelos auspícios financeiros.

Aos amigos e familiares que apoiaram e compreenderam esta etapa de estudo, como Denise e Poliane, amigas que sempre ajudaram e deram os estímulos necessários, e ao Eric Saymom, amigo e companheiro em todas as horas, inclusive na leitura deste trabalho.

FERREIRA GULLAR: O PERCURSO POÉTICO DO VIVIDO

RESUMO

Este trabalho analisa as obras de Ferreira Gullar, especificamente, *A Luta Corporal*, *Dentro da Noite Veloz* e o *Poema Sujo*, sob a perspectiva das teorias de escritor e autor de Mikhail Bakhtin (2010). O escritor, para o teórico russo, é a pessoa comum, que tem posição ética, moral e social, mas possui ainda o domínio no trabalho com a linguagem e cria um personagem alheio à sua vida cotidiana. O autor, por sua vez, é a figura existente na obra de arte – uma instância da linguagem do texto. A hipótese inicial é comprovar ou refutar a consubstanciação dessas figuras bakhtinianas no poeta maranhense. Para tanto, partimos desses pressupostos teóricos para analisar, inicialmente, o escritor Gullar e, posteriormente, o autor. Seguindo os postulados de Maria Zaira Turchi (1985), classificamos as obras do poeta em cinco faces ou momentos: experimentalista, concretista/neoconcretista, cordelista, social e memorialista. Observamos diversas obras dos vários momentos de Gullar para, em seguida, focarmos nossa análise nas três obras destacadas e observarmos o escritor e o autor indissociáveis no caso de Gullar. Para aprofundar a discussão a respeito das obras do poeta, recorreremos aos estudos de Turchi (1985), Hermenegildo Bastos (2002), Alfredo Bosi (2003), Beth Brait (1981), Carlos Nejar (2007), Alcides Villaça (1984) e às obras autocríticas, bem como as entrevistas e depoimentos do próprio Gullar, que várias vezes se dedica ao estudo de literatura e, especificamente, de seus poemas. A partir deste trabalho, observamos que há, efetivamente, um desdobramento de Gullar em suas obras, de modo que a figura escritor e autor são indissociáveis nas obras poéticas do poeta, desde seu primeiro momento até seu mais recente.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Ferreira Gullar. Mikhail Bakhtin. Escritor. Autor.

FERREIRA GULLAR: LA TRAYECTORIA POÉTICA DEL VIVIDO

RESUMEN

Este trabajo analiza las obras de Ferreira Gullar, específicamente, *A Luta Corporal*, *Dentro da Noite Veloz* y el *Poema Sujo*, desde la perspectiva de las teorías del escritor y autor de Mikhail Bakhtin (20010). Para el teórico ruso, el escritor es una persona común, que tiene posición ética, moral y social, y aún trabaja con el lenguaje, de una forma que consigue crear un personaje ajeno a su vida cotidiana. El autor, a su vez, es la figura existente en la obra de arte – una instancia del lenguaje en el texto. La hipótesis inicial es mostrar la consubstanciación de estas figuras bakhtinianas en el poeta maranhense. Para tanto, partimos de los siguientes supuestos teóricos para analizar, inicialmente, el escritor Gullar y, más tarde, el autor. Dividimos, inspirados en los postulados de Maria Zaira Turchi (1985), las obras del poeta en cinco faces o momentos: experimentalista, concretista/neoconcretista, cordelista, social y memorialista. Observamos varias obras de todos los momentos de Gullar para, en seguida, centrarnos nuestro análisis en las tres obras destacadas y ver el escritor y el autor inseparables en el caso de Gullar. Para profundizar la discusión a respecto de las obras del poeta, nos volvimos a fuentes teóricas como Zaira Turchi (1985), Hermenegildo Bastos (2002), Alfredo Bosi (2003), Beth Brait (1981), Carlos Nejar (2007), Alcides Villaça (1984) y las obras autocríticas, así como entrevistas y testimonios del propio Gullar, en que varias veces se dedicó al estudio de la literatura y, específicamente, de sus poemas. A partir de este trabajo, observamos que hay, efectivamente, un desdoblamiento de Gullar en sus obras, de modo que la figura escritor y autor son indisociables en las obras poéticas del poeta, desde su primero momento hasta su más reciente.

Palabras-llaves: Literatura brasileña. Ferreira Gullar. Mikhail Bakhtin. Escritor. Autor.

SUMÁRIO

Introdução	01
Parte 1 – Ferreira Gullar: Estudos de Escritor e Autor	06
1.1. “Não se trata do poema e sim do homem/ e sua vida”: Ferreira Gullar – escritor	08
1.2. “Onde está/ a poesia?”: Ferreira Gullar – autor	23
1.3. “Espalharam por aí que o poema/ é uma máquina”: Ferreira Gullar – escritor e autor	43
Parte 2 – O desdobramento em três obras de Ferreira Gullar	60
2.1 <i>A Luta Corporal</i> : Um desdobramento em busca de liberdade	62
2.2 <i>Dentro da Noite Veloz</i> : O encontro do poeta com a poesia	82
2.3 <i>Poema Sujo</i> : Desdobramento e lembrança	100
Conclusão	119
Referências Bibliográficas	122

INTRODUÇÃO

As figuras autor e escritor, segundo uma visão bakhtiniana presente principalmente em *Estética da criação verbal*, são distintas e possuem, cada uma delas, suas devidas funções e características. O escritor é aquele que atua diante da vida, possui vivências diárias como uma pessoa comum, mas que sabe também atuar fora dela; logo, um escritor que sabe trabalhar com a língua e a partir dela criar um personagem alheio à sua vida comum (BAKHTIN, 2010). Por sua vez, o autor é uma imagem presente, possui vida dentro da obra de arte: “O autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor” (BAKHTIN, 2003, p. 191).

Dessa forma, o autor é uma instância da linguagem no texto. Pode, inclusive, existir num mesmo escritor vários autores – um único produtor da obra de arte pode ser responsável por várias expressões artísticas, variando segundo sua época de produção, sua reflexão sobre a literatura, dentre outros aspectos que influenciam na sua realização literária. Desse modo, “se define a posição do autor, portador do ato da visão artística e da criação no acontecimento do existir” (BAKHTIN, 2003, p. 175).

Neste trabalho, vamos considerar escritor, então, como a figura que realiza as obras de arte e que, além disso, tem uma compreensão artística para a realização das mesmas¹.

Por conseguinte, o escritor, aquele que estabelece relação com o mundo real, submetido a condições de produção, às vicissitudes do trabalho e às tensões materiais da vida como economia, religião e política, cria um mundo artístico na realização da obra de arte. E esse mundo é inspirado no seu mundo real. Tal como afirma Bakhtin (2003), no mundo axiológico do escritor. Logo, a baliza do mundo artístico é justamente a realidade: “Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético” (BAKHTIN, 2003, p. 176).

¹ O que adotamos como escritor é denominado por Bakhtin (2003) como artista. Contudo, o sociólogo e crítico literário Antonio Candido (2010) o nomeia como escritor. Vale ressaltar ainda que tal divisão das figuras é de âmbito estruturalista; logo, seguem essa teoria Roland Barthes (2012), em “A morte do autor”, ou ainda Michel Foucault (2006), em “O que é o autor?”. Mas não estão de acordo com essa dicotomia Erich Auerbach (2007), em seus *Ensaio de Literatura Ocidental*, ou György Lukács (2006), pois para estes o escritor e o autor são uma só imagem.

Nessas perspectivas, pretendemos realizar um panorama da vida do indivíduo Ferreira Gullar (escritor), a fim de depreender como o poeta pensa a literatura e, particularmente, a poesia. Visto que se trata de um escritor que também é crítico literário, possui, portanto, um pensamento teórico em si, além de se debruçar em suas obras poéticas para pensá-las. Isso, por sua vez, influencia nas suas realizações artísticas ou nas mudanças literárias ocorridas ao longo do tempo.

Buscaremos ainda traçar a escrita literária de Gullar (autor) desde a primeira obra até a mais recente. Dividimo-las em cinco momentos ou cinco faces: experimentalista, concretista/neoconcretista, cordelista, social e memorialística, fazendo referência e seguindo as mesmas concepções da divisão já realizada por Maria Zaira Turchi (1985, p. 19) em *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Nessa obra, Turchi pontua três momentos para *Toda Poesia* intitulando seus capítulos: “lirismo solitário”, “lirismo solidário” e “síntese da memória”. Nesse sentido, são nossos focos de análise literária três obras de Gullar escritas em períodos distintos: *A Luta Corporal*², *Dentro da Noite Veloz*³ e *Poema Sujo*⁴ (GULLAR, 2008).

A primeira faz parte da face que denominamos experimentalista, correspondente ao início da carreira de Gullar. Esse momento é marcado pela revolta ao excesso de formalismo proposto e realizado em literatura até então, inclusive, supomos que é também uma aversão à sua primeira obra: *Um pouco acima do chão*, de 1949, cuja publicação não é mais permitida pelo escritor. Assim, o objetivo é refutar o que se tinha em literatura, especialmente as questões estéticas e temáticas até o presente momento, inclusive, e principalmente, a linguagem. Todavia, a revolução com a linguagem e a estética literária não acontecem de modo radical, sendo alguns poemas de *A Luta Corporal* marco desse momento experimentalista, estruturados em sonetos.

Esse primeiro momento do poeta, de experimentar novas formas e uma sintaxe nova para literatura, o levou ao Concretismo e ao Neoconcretismo, que denominamos como um segundo momento do poeta, movimentos que são também experimentos no campo literário. Em linhas gerais, nesses movimentos são utilizados os espaços em branco da folha enquanto recurso poético, trabalhando com o visual, o fonético e o semântico. O Concretismo, especificamente, foi uma das vanguardas modernistas mais

² Primeira edição de 1954.

³ Primeira edição de 1975.

⁴ Primeira edição de 1976.

revolucionárias, objetivou o fim da poesia intimista, do eu lírico, da sintaxe tradicional e do verso, empregando uma linguagem geométrica e visual. Para os concretistas, a poesia é o resultado de um trabalho mental e labor que implica em escrever o texto várias vezes para que atinja a forma adequada, não o fruto de sentimentos ou emoções. Entretanto, o Neoconcretismo veio com o intuito de reaver a subjetividade no processo de criação literária.

A segunda obra, *Dentro da Noite Veloz*, corresponde ao momento de Gullar denominado social, em que o poeta demonstra uma preocupação com o povo. A poesia desse momento surge com o objetivo de dar voz ao povo e evidenciar a situação brasileira de muitos trabalhadores. O próprio escritor, em *Sobre arte Sobre poesia (Uma Luz do chão)*, destaca que o engajado foi a face almejada e de grande conquista, pois a poesia deve representar o povo e evidenciar a realidade (GULLAR, 2006b).

O social presente na poesia de Gullar é o anúncio de seu mais recente momento, considerado neste trabalho *memorialista* ou, como nomeado por Maria Zaira Turchi (1985), “síntese da memória” – a reunião de todos os outros, sendo ao mesmo tempo experimentalista, concretista e neoconcretista, cordelista e social. Marca esse período de Gullar o famoso *Poema Sujo*, construído no exílio político do poeta a partir da memória e da saudade da pátria e de sua infância.

Assim, neste trabalho, evidenciaremos as várias faces poéticas de Gullar relacionando-as ao escritor, ou seja, mostrando as modificações literárias que existem na poética gullariana e tratar esses autores (faces) segundo a visão de Bakhtin.

A crítica que pretendemos realizar é voltada ao exame da obra na sua integridade, buscando referência no escritor e em seu momento histórico caso isso seja necessário para a completude da análise literária. Essa forma de estudo é assegurada pelos mais diversos críticos e teóricos da Literatura, como Bakhtin (2003) e Antonio Candido (2010), e é também a crítica de arte ideal segundo o próprio Gullar, como esclarece em *Cultura posta em questão*:

Afirmar, certa vez, que a crítica de arte brasileira tinha-se tornado uma espécie de “bela crítica”, já que se compraz em examinar as obras de arte num plano meramente ideal, negando ou aceitando as proposições de vanguarda sem perguntar pelas causas e os condicionamentos culturais e históricos dessas proposições. Acusei essa crítica de temer a análise dos princípios em que se funda, esteticamente, a arte

contemporânea, prevendo talvez que a consequência dessa análise fosse a condenação do tipo de crítica omissa que se faz hoje e a declaração de guerra aberta entre os críticos e os interesses de toda ordem que se alimentam do estado atual das artes. (GULLAR, 1965, p. 42).

Este trabalho, portanto, pretende contribuir para a crítica literária existente do poeta brasileiro, a destacar alguns trabalhos de mestrado e doutorado, muito deles referência no estudo de Gullar, como a já mencionada obra de Turchi (1985), *Ferreira Gullar: a busca da poesia*, além de outros também utilizados ao longo de nossa discussão, como a tese de Cristiane Lira (2011), *Na prosa e na poesia: percursos do exílio em Ferreira Gullar*, realizada em Atenas (Geórgia, EUA), na qual a autora pretende encontrar características de uma estética do exílio em Gullar, em tentativa de compreender a existência dessa estética, bem como observar se existe no poeta em questão um *verdadeiro* vivido do exílio. Para tanto, se dedica a e discute vários estudos literários existentes sobre o tema e as obras literárias de Gullar, trabalhando principalmente com *Rabo de Foguete* e *Poema Sujo*.

Além desses trabalhos, podemos destacar ainda a dissertação de mestrado de Alexandre Pilati (2008), *A condição de autor periférico em Ferreira Gullar*. Pilati observa nos poemas de *Dentro da Noite Veloz* como acontece a produção poética de Gullar, depreendendo deles a representação da condição do escritor em relação às questões que envolvem a prática literária, trabalhando especialmente com a estética da mercadoria.

Vale ressaltar também que nosso trabalho segue uma estrutura semelhante a do gênero ensaio, possuindo, no total, seis ensaios, contidos em duas partes, cada um e cada parte iniciados com um resumo. Os três primeiros correspondem ao panorama de Gullar como escritor e autor; os três últimos, cada um analisa uma obra de Gullar: *A Luta Corporal*, *Dentro da Noite Veloz* e *Poema Sujo*. Por seguirmos os moldes dessa estrutura ensaística, os ensaios têm certa independência, mas formam uma sequência coerente.

O gênero ensaio é compreendido por nós segundo as definições de Afonso Berardinelli (2011), dadas principalmente em “A forma do ensaio e suas dimensões”. Nesse texto, o crítico e ensaísta italiano faz um percurso pela história do gênero ensaio e de quem o escreveu, pontuando que é também um gênero literário, pois o ensaio fala de

literatura e, às vezes, também faz literatura. Em determinado momento histórico, a crítica não agradava mais, não havia interesse na leitura da crítica e as revistas pediam cada vez artigos e crítica com extensões menores (BERARDINELLI, 2011). Contudo, esclarece que o ensaísmo (ensaio) está longe de ser ficção: “De qualquer modo, no ensaísmo não nos defrontaremos jamais com uma *ficcionalização* fundamental (como no romance o no teatro), nem com a simples, pura e absoluta *subjetividade* (como na poesia). O ensaísta se atém à realidade” (BERARDINELLI, 2011, p. 31); é, portanto, um lugar de realidade e reflexão literária: “Talvez também por isso o ensaísmo, a forma literária da reflexão, é o nosso mais provável destino literário” (BERARDINELLI, 2001, p. 33). Destarte, a grande definição do gênero, apesar de muito geral, nos permite observar que o ensaio ou ensaísmo é um texto para comunicar pensamentos, juízos, reflexões e interpretações principalmente de literatura:

O ensaísmo não é um gênero literário menor. Apesar disso, paradoxalmente, sua existência foi ofuscada pela sua própria difusão, pela versatilidade e imediatez de seu uso prático. A escrita com a qual comunicamos pensamentos, juízos, reflexões, interpretações pode se apresentar como um tipo de escrita direta, mas ao mesmo tempo sofisticada e indócil ou, ao contrário, flexível e maleável. (BERARDINELLI, 2011, p. 25).

É nesse sentido que pontuamos os textos a seguir aos moldes de ensaios, em que há certa independência. Podem, inclusive, com algumas adaptações, serem lidos separadamente. O que justifica ainda algumas informações estarem presentes em mais de um dos “ensaios”.

PARTE 1

FERREIRA GULLAR: ESTUDOS DE ESCRITOR E AUTOR

A teoria de Mikhail Bakhtin (2003) a respeito das figuras de artista e autor tem a primeira, artista, como quem instaura o discurso a partir do mundo concreto/real, sujeito inscrito no mundo com características pessoais o qual escreve a obra de arte e, portanto, submetido a condições de produção, a vicissitudes do trabalho, às tensões materiais da vida (a exemplo, economia, religião, política, temperatura, educação, alimentação, entre outros). Essa figura, artista, é denominada por Antonio Candido (2010) e Georg Lukács (2010) “escritor”, nome que nós utilizamos ao longo deste trabalho.

Já o segundo, autor, é uma instância da linguagem; logo, um eu existente no texto e, como afirma Bakhtin (2003), uma “figura semântica”, que possui vida própria e plena, porém, apenas no texto.

Dividimos esta primeira parte em três ensaios. No primeiro, denominado “Não se trata do poema e sim do homem/ e sua vida: Ferreira Gullar Escritor”, trataremos da figura *escritor* de Ferreira Gullar, de como o poeta maranhense compreende a escrita literária, bem como sua poesia. Analisaremos sua formação acadêmica e o que possa influenciar suas obras, principalmente por Gullar também ser um crítico literário que possui muitas entrevistas e livros em que se discute a literatura e sua produção.

Nesse sentido, o primeiro ensaio é dedicado à realização de um panorama da vida particular do poeta e de seus postulados a respeito da arte literária, sempre recorrendo aos seus discursos realizados nos mais diversos meios de comunicação.

No segundo ensaio: “Onde está/ a poesia? [...]: Ferreira Gullar Autor”, trataremos da figura *autor* de Ferreira Gullar. Pontuaremos todos os momentos do poeta, conforme delimitamos: experimentalista, concretista/neoconcretista, cordelista, social e memorialista. Utilizaremos excertos das obras a fim de exemplificar a discussão

da figura presente em cada um desses momentos, como, por exemplo, *A Luta Corporal*, *O Vil Metal*, *Dentro da Noite Veloz*, *Poema Sujo*, dentre outras.

Ressaltamos que se trata de um poeta dividido em momentos ou faces, pois, tal como destaca Candido (2010, p. 83-98), o escritor muda com o tempo, seja adquirindo novas concepções teóricas e abandonando as antigas ou ainda pelas novas vivências no mundo real. Se o escritor mudar, não significa necessariamente que o autor também mudará, mas é provável que mude, uma vez que um é produto do outro. No entanto, o autor pode apenas se ampliar ou abandonar algumas características, que é o caso de Gullar, tal como destacaremos.

No último ensaio, denominado “Espalharam por aí que o poema/ é uma máquina: Ferreira Gullar – escritor e autor”, pontuaremos que essas figuras, escritor e autor, no caso de Gullar, não podem ser separadas, visto que o mundo do escritor se faz presente no mundo do autor. Portanto, a vida, os acontecimentos e as simples vivências são evidentes nas obras do poeta maranhense.

Para tanto, retomaremos as discussões tanto do primeiro ensaio, buscando o que o escritor pensa de literatura, bem como os acontecimentos particulares do poeta, quanto do segundo ensaio, no qual pontuamos várias das obras literárias de Gullar, para observamos o desdobramento presente, verificando a presença da figura escritor nos poemas, sendo escritor e autor, no caso de Gullar, uma só imagem.

1.1. “Não se trata do poema e sim do homem/ e sua vida”⁵: Ferreira Gullar – escritor

Neste primeiro ensaio, pretendemos realizar um panorama de Ferreira Gullar como Escritor, observando como foi a formação do poeta maranhense. Temos como nosso corpus principal as entrevistas, os depoimentos e outros recursos que nos levam a reconhecer como Gullar pensa a literatura e, especificamente, a poesia.

Para tanto, nos valeremos das teorias de Mikhail Bakhtin (2003) em Estética da Criação Verbal a respeito de artista e autor, o que denominaremos, respectivamente, de escritor e autor.

Assim, conforme o verso que intitula este tópico demonstra, trata-se de um ensaio não do poema ou da poesia de Gullar, mas do homem e de sua vida.

O escritor, segundo as concepções de Bakhtin (2003), é uma imagem que assume uma posição ética, moral e social, o criador de uma obra de arte. É, portanto, aquele que sabe criar uma vida ativa à parte da sua e criar um outro mundo além da sua realidade axiológica, uma vez que, ao criar uma obra literária, se transporta da categoria de escritor para a de autor e cria uma nova vida e um novo mundo, deixa os seus contextos sociais para a criação literária. Essa nova criação é, por vezes, uma substituição do contexto real, aquele em que está inserido o escritor, nos termos de Bakhtin (2003, p. 176), “efetivamente axiológico”, por um contexto literário. E observa-se que “O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do *dizer indireto*”⁶ (BAKHTIN, 2010, p. 338).

O escritor é, portanto, aquele que, além de viver seu mundo real, sabe também criar um novo mundo, o literário. Seguindo essa concepção, o ato literário e o ambiente em que a literatura se instaura é totalmente puro – “o ato criador do autor se realiza totalmente em um contexto literário puro” (BAKHTIN, 2010, p. 181), ou seja, o mundo literário criado pelo escritor pode ser integralmente novo e fora do habitualmente concebido, porém, deve ser viável.

⁵ Primeiros versos do poema “A vida bate”, de *Dentro da noite veloz* (GULLAR, 2008, p. 162).

⁶ Grifo do autor.

O escritor fora de seu estado de escritura, ou seja, não sendo autor, entende o processo de criação literária. Ele assume um ponto de vista diante do mundo e, ainda segundo Bakhtin (2003), nesse outro momento, o de escritura, como autor, pode adquirir outra conduta diante da realização da obra. Assim, observamos que uma mesma pessoa pode ter uma visão de mundo e uma concepção no seu dia a dia, mas expressar visão contrária ou aderir a outra concepção na realização da obra literária.

No caso de Ferreira Gullar, o poeta se inicia muito cedo, especificamente com a escritura do poema “Trabalho”, em 1947, com seus dezessete anos. Mas, como considera o poeta, sua poesia só se inicia, efetivamente, com *A Luta Corporal*, publicada em março de 1954. Essa é considerada sua primeira obra de consistência literária. Todavia, há uma obra, *Um pouco acima do chão*, de 1949, que antecede *A Luta Corporal*, a qual o escritor prefere não mais publicar por considerar uma poesia imatura e de início.

Observamos que é um escritor, pessoa civil e dono de obras literárias que refuta ou renega o autor da primeira obra e que decide criar outro. Podemos inferir tais ações pelas mudanças por que passa o escritor. Como Antonio Candido (2010) afirma, ele pode amadurecer ou abdicar de uma perspectiva estética e teórica, conhecendo novas e decidindo segui-las. Bakhtin (2003, p. 189) também afirma que nenhum estilo ou autor é inabalável: “Não há uma posição de distância segura, tranquila, inabalável e rica”; a posição do escritor pode variar segundo uma série de acontecimentos e fatos que o faz mudar de posições e conceitos a respeito da produção literária.

A mesma concepção dessa dicotomia de um indivíduo escritor/autor é pontuada também por Candido (2010). Em *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*, o crítico afirma que o ato de criação poética ou literária, de modo geral, é justamente um ato externo ao mundo social do escritor: “escrever é propiciar a manifestação alheia” (CANDIDO, 2010, p. 87). Dessa forma, concordando com Bakhtin que o indivíduo sai de seu mundo, da “agitação do [seu] dia a dia” (2010, p. xxxiii), para a criação e a narração de um novo mundo.

Gullar afirma com frequência seu desejo de escrever poemas que se estabeleçam no concreto – entenda-se por isso o mundo viável, verossímil. Inclusive, é uma das indagações feitas ao escritor em *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles (GULLAR, 1998), em edição dedicada ao poeta maranhense, na qual se pergunta a Gullar sobre sua escrita, se ele a considera automática, como literatura inspirada e

instantânea, que não se pode perder o momento e o ímpeto. Mas esse questionamento é contestado pelo escritor sucintamente, pois, segundo ele, nunca praticou tal escrita considerada automática.

Como o escritor afirma, sempre foi muito terrestre, ou seja, alguém que não gostaria de se retirar da realidade. Assim, se entregava à vinda do poema, mas trabalhava suas obras, com preocupação ao modo de versificar os temas poéticos. Dessa forma, o escritor acredita que sua poesia e a literatura de modo geral, deveria se inscrever no concreto e na realidade ocorrida ou possível:

CADERNOS: A escrita automática é um curto-circuito do impulso consciente. O Sr. dizia naquela época que não podia perder o tempo que vai do surgimento da expressão à sua colocação no papel. Pois bem, isso é escrita automática.

FERREIRA GULLAR: É [...] Mas eu nunca pratiquei isso de maneira deliberada. Eu era terrestre demais. Queria introduzir, na realidade, o delírio e o “deslimite”. Mas não queria sair do concreto. Não queria uma poesia de sonho. Apenas revelar o que há de delirante no real. Os textos da parte que chamei de “As revelações espúrias”, por exemplo, são dessa fase. (GULLAR, 1998, p. 35).

Gullar afirma que existe (2006b) a criação de um mundo à parte do seu dia a dia. Isso é, na sua criação literária há a criação de outro mundo, tal como destacam as teorias de Bakhtin (2003) e Candido (2010); porém, segundo o próprio escritor, esse novo lugar deve estar sempre vinculado (ou inspirado) ao (pelo) real e ao concreto, jamais ao que é impossível de ocorrer, aqueles mundos inscritos no “sonho”, no irreal e, principalmente, no inviável.

Bakhtin afirma, como já destacamos, a existência desse “mundo literário” e exterior ao mundo axiológico do escritor. Ou seja, existe um mundo para o *autor*, aquele que tem vida dentro da obra de arte, e um axiológico do *escritor*: “O mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico” (BAKHTIN, 2003, p. 173). Todavia, o teórico russo afirma ainda que o mundo real pode servir como orientação para o literário. Como escritor, Gullar acredita ser o ideal

Essa orientação axiológica e essa condensação do mundo em torno do homem [que] criam para ele uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir), mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas. (BAKHTIN, 2003, p. 173).

Partindo da realidade do escritor como baliza para o mundo literário, a realidade criada pelo mesmo não será inverossímil, mas justamente o contrário.

Todavia, em resposta aos *Cadernos de Literatura*, observamos que Gullar rechaça a escrita automática e é um poeta de grande domínio técnico, mas reconhece, no próprio volume de *Cadernos de Literatura*, um estado de “consciência aplicada” que lhe permite a construção do poema.

Ainda sobre a criação de outro mundo, mas que seja verossímil, pergunta Weydson Barros Leal, poeta e crítico literário pernambucano, numa entrevista a Gullar realizada pelo *Jornal de Poesia*:

Weydson – Então a poesia, como a arte em geral, é uma forma de fugir da realidade?

Gullar – Eu não diria que é uma forma de fuga, porque ao mesmo tempo ela procura tomar a vida possível. Ela não quer sair da vida. O homem não faz poesia para sair da vida, ele faz poesia para ter coragem de viver. (GULLAR, 2005, s/p).

Corroborando as discussões acerca das informações dadas aos *Cadernos de Literatura*, a resposta ao crítico pernambucano é que existe outro mundo, o do autor/literário, mas que não foge ao mundo possível, viável, aquele que não sai da vida cotidiana de alguém ou, até mesmo, de todos.

O mundo do autor pode estar no do escritor. Gullar, inclusive, é um poeta que parte das experiências cotidianas para realizar sua literatura. E essa posição de escritor e autor permite pensarmos nas concepções da figura que vive no mundo externo à obra literária. O que converge às afirmações de Candido (2010), pois isso é visto a partir do conceito social. Devemos observar o contexto civil e histórico em que está inscrito esse escritor, pois ele possui suas concepções e, por vezes, essas ideologias são vinculadas ao autor e, logo, a sua obra literária.

Bakhtin (2003) também afirma que o mundo poético, literário ou ainda artístico deve ser compreendido observando esses fatores, visto que é construído tendo como norte a realidade axiológica. Esta pode ser, inclusive, do próprio escritor, como no caso de Gullar: “Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores” (BAKHTIN, 2003, p. 176).

Devemos relembrar ainda que os parâmetros da literatura não são estanques, como durante muito tempo se acreditou. Os autores e críticos literários, bem como os escritores, mudam, não só por viverem em épocas diferentes, mas porque tanto a criação literária quanto sua leitura, interpretação e apreciação estão encenadas em tensão dialética a respeito da tradição que forma a literatura em relação ao estado da arte em dado tempo presente. Conseqüentemente, essas mudanças ocorrem desde suas realizações literárias até suas concepções relacionadas à arte.

No percurso gullariano não é diferente: observamos um escritor, num primeiro momento, pouco experiente no mundo literário e vinculado aos preceitos parnasianos, o que pode ser justificado pela sua formação escolar e familiar. Isso resulta em obras extremamente formais como, por exemplo, o “Trabalho”. Apesar de não publicado, é asseverado pela crítica – a exemplo a biografia de Gullar realizada pelo sítio virtual *Releitura* –, composto em forma de soneto. Supomos que é o caso ainda da obra *Um pouco acima do chão* e dos primeiros poemas de *A Luta Corporal*: sete poemas portugueses. Antonio Carlos Secchin, na introdução da obra *Poesia completa, Teatro e Prosa* (GULLAR, 2008), insinua esse momento gullariano:

Estudou até os 17 anos numa escola técnica profissionalizante, aprimorando-se a partir daí como autodidata. Com a ajuda de velhos dicionários da Biblioteca Pública, aprendeu sozinho o francês e, ainda adolescente, passou a ser um leitor voraz de gramática e da poesia parnasiana. (SECCHIN, 2008, p. xvii).

Concluída ou vencida essa etapa, o escritor modifica suas concepções acerca da arte e da escrita literária. Passa a buscar mudanças, tornando essa procura pela literatura e pela palavra um momento experimentalista do *escritor*, face em que busca, por meio da criação de um novo autor ou autores, uma literatura ou um estilo que correspondesse, mesmo que provisoriamente, aos anseios do poeta. Com isso, faz revoluções no campo

artístico, tais como a desconfiguração da linguagem usual e literária e a renúncia aos sonetos e formas clássicas por excelência, como os versos decassílabos. Chamamos de momento experimentalista, assim como Zaira Turchi (1985) denomina “lirismo solitário”, pois o escritor, por meio de experimentos, inicialmente com a linguagem e formas poéticas, em seguida com a utilização do espaço branco da folha e assim sucessivamente, busca sua realização em literatura.

O escritor afirma ser inconsciente de tais revoluções e de um projeto literário que previa isso para sua primeira obra desse momento. Porém, *A Luta Corporal* comprova e é consequência do experimentalismo do poeta, de concepções revolucionárias e de busca, querendo se encontrar como escritor e autor, mesmo que a pessoa do escritor desacredite ou se mostre inconsciente de promover uma revolução na linguagem e na poética anterior da literatura. A respeito disso, declara em entrevista aos *Cadernos de Literatura*:

CADERNOS: Quais foram as principais influências de *A luta corporal*?

Ferreira Gullar: não me lembro de uma relação causal. O livro era uma aventura. (CADERNOS, 1998, p. 34).

CADERNOS: Em 1954 o Sr. considerava *A luta corporal* um livro hermético?

Ferreira Gullar: Eu não tinha ideia disso. (CADERNOS, 1998, p. 35).

Zuenir Ventura: Em *A luta corporal* você se insurgiu contra os códigos vigentes, numa atividade revolucionária.

Ferreira Gullar: Eu nunca fiz nada visando ser revolucionário. (CADERNOS, 1998, p. 35).

Trata-se de um escritor que se possibilita inovar e cria uma obra revolucionária, pois se permite tais acontecimentos na vontade de deixar o que não considerava literatura ou que engessava sua liberdade literária, a fim de encontrar a arte almejada, bem como na vontade de se aventurar, criando uma poesia fora dos padrões comuns e preestabelecidos.

Porém, tais concepções não parecem claras a Gullar, se tornando toda essa realização poética uma verdadeira aventura. Isso se modifica ao longo do tempo e de acordo com o período histórico e social em que o escritor está inserido, tornando essa busca e o encontro da poesia, tal como pontua Zaira Turchi (1985) já no título de sua obra (*Ferreira Gullar: a busca da poesia*) ou ainda Secchin (2008, p. xv) em relação à

poesia social de Gullar: “Mas poesia, também, de esperança e de alegria: plena de vento, luz e sol contra o sombrio império do niilismo pós-moderno. E poesia, sempre, em busca do outro, ou melhor, de muitos outros”, um objetivo do escritor – para encontrá-la, fica sempre no campo revolucionário.

Posteriormente, Gullar já toma consciência de seu objetivo e vê ou pelo menos prevê que o experimentalismo é, naquele momento, a sua realização poética como autor. Na obra *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*, Gullar afirma que havia uma inconformidade com a poesia e com o verso clássico naquele tempo, e que essa inconformidade ou vontade de renovação literária surgiu a partir da reflexão de sua obra *A Luta Corporal*, na época com aproximadamente dois anos publicada, que

refletia a preocupação com a utilização do espaço em branco na estruturação espacial dos poemas [...]. Augusto [de Campos] veio ao Rio encontrar-me [...] disse-me que eles três [Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari] estavam inconformados com a poesia que se fazia então no Brasil e que pretendiam renová-la. (GULLAR, 2007a, p. 21).

O escritor adquire novas concepções acerca das produções artísticas e de sua realização poética, decorrentes de seus diálogos com outros três poetas – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – acerca da literatura produzida até então. A partir dessas conversas, surgiu a ideia da realização do poema visual, que desembocou nos movimentos intitulados Concretismo e Neoconcretismo, os quais posteriormente darão o alicerce para a criação do livro-poema, cujo precursor é Gullar com o poema “O formigueiro”.

Inicia-se, nesse momento, uma nova face de Gullar, o concretista e neoconcretista. Esses movimentos, em linhas gerais, usavam o espaço da folha e do livro como parte significativa para o poema, trabalhando com o espacial e o visual, como destaca Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda europeia e o modernismo brasileiro*, no artigo “Plano piloto para poesia concreta” assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, a poesia concreta encerra o ciclo histórico dos versos, referenciando à sintaxe autodiscursiva: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso

(unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (TELES, 1997, p. 403).

Percebemos que Gullar é um escritor ousado e adepto a experimentalismos, seja buscando renovação, como é o caso principalmente dos três poetas (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) que o procuraram para a realização do Concretismo, ou na busca da literatura que satisfazia seus anseios, fator particular do poeta. Tais experimentalismos nessa arte são extremamente proveitosos e positivos ao olhar de Konstantinos Kaváfis nas *Reflexões sobre poesia e ética*:

Aquilo que, a meu ver, faz com que a literatura inglesa seja fria é o [...] conservadorismo, a dificuldade – ou relutância – em distanciar-se das convenções e o temor de ofender a moral, a pseudomoral, porque assim devemos chamar à moral dos ignorantes.

No último decênio, foram escritos numerosos livros franceses [...] que levam em consideração e discutem corajosamente o novo aspecto do amor. [...] Sobre ele, ao que eu saiba, não há nenhum livro inglês. Por quê? Porque temem ofender os preconceitos. E no entanto, esse tipo de amor existe – e tem existido – em todos os povos, conquanto só para alguns indivíduos. (KAVÁFIS, 1998, p. 39).

No trecho destacado observamos que Kaváfis, em meio aos seus relatos de poesia e escrita poética, afirma ser uma literatura fria, exemplificando com a inglesa, aquela que permanece no conservadorismo, seja em relação aos temas poéticos ou às estruturas literárias, enquanto o contexto histórico e até mesmo os seus leitores pedem e vivem outro momento. Em seu exemplo, a nova compreensão do amor já está em voga em diversas sociedades e até mesmo entre os ingleses, mas nunca fora narrado o novo sentimento em nenhuma das obras inglesas até então. Tal conservadorismo é maléfico na ótica de Kaváfis (1998), pois faz da literatura uma arte elitista e distante do seu público. Deve-se, portanto, ser adepto e praticante do experimentalismo e da inovação literária, vanguardas em que Gullar, certamente, está inscrito.

Gullar é, portanto, um poeta experimentalista o qual não foge à busca de uma literatura que lhe satisfaça como escritor. No início de seu momento concretista, acredita ser necessário um movimento que fizesse do branco da folha um recurso poético, pois vê que esse espaço tem significado. Mas depois de alguns anos inscrito nesse movimento, acredita tê-lo esgotado e cria o movimento neoconcreto, numa proposta de novas experiências. O artigo intitulado “Poesia concreta: experiência

fenomenológica” (GULLAR, 1957), publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, marca essa ruptura. No texto, o poeta afirma, em resposta a um artigo publicado por Haroldo de Campos, que colocava a poesia como um fazer matemático e ter sido o Concretismo uma boa experiência, porém esgotada e vencida. A partir disso, o escritor afirma ainda que iria embarcar numa nova empreitada: o Neoconcretismo.

Em relação a essas várias experiências e tentativas literárias, também destaca Kaváfis (1998, p. 39) ser a arte uma “coisa enganosa”, pois crê estar no caminho ideal, mas começa a ter dúvidas ao refletir: “Que coisa enganosa não é a Arte quando se pretende ser sincero. A gente se senta e se põe a escrever sobre o que sente – ou amiúde o que supõe sentir – mas depois, com o passar do tempo, começa a ter dúvidas.” (KAVÁFIS, 1998, p. 41). E assim, Gullar efetivamente participa de novas concepções sobre a arte literária pelo Neoconcretismo. Esse movimento se faz em face da arte concreta, contudo, defendendo a liberdade de experimentação. Retorna ao passado, refutando a criação de obras com meros aspectos científicos, como aquelas do Concretismo ortodoxo, em que os paulistas queriam criar obras com caráter totalmente matemático. O novo movimento apoia a arte como forma de expressão individual e sem conotação industrial ou apenas geométrica. Assim, a arte não é somente formas, mas possui sentimentos e expressões que são próprios da subjetividade de cada escritor.

A resposta de Gullar à pergunta de Alfredo Bosi comprova seu caráter ainda experimentalista, além de suas opiniões com avaliação positiva para as novas experiências:

Alfredo Bosi: O que lhe parece significativo na poesia brasileira recente, isto é, nos poetas que começaram a escrever depois do experimentalismo dos anos 60 e depois da “poesia marginal” dos anos 70?

Ferreira Gullar: Em primeiro lugar, quero dizer que acho que essas experiências todas foram necessárias. O movimento da poesia concreta, por exemplo, foi necessário. Aquilo que não foi uma invenção gratuita, não se trata de “vamos agora mudar a poesia brasileira”. A poesia brasileira nasce com o modernismo, amadurece, entra em crise com a geração de 45 [...] O que é significativo é que há um renascer da poesia. (GULLAR, 1998, p. 53).

Após esses movimentos, Concretismo e Neoconcretismo, Gullar passa para um momento social politicamente engajado. Momento em que, segundo o próprio poeta ao

falar da realidade em literatura (2006b, p. 157-164), quis chegar à poesia que sempre perseguiu, se tornando um escritor de extrema sensibilidade política, interesse para o popular e com senso de justiça. Essa seria uma necessidade em sua poesia, pois nasceu em meio aos problemas sociais e é este Brasil que necessita ser evidenciado e ter voz, além da obrigatoriedade, na concepção do poeta (2006b, p. 160), da literatura de modificar alguém. Todavia, apesar de ser o lugar a que queria chegar, sua poesia não para aí e atinge outras faces.

Nesse momento ainda, o escritor se mostra adepto aos preceitos do Partido Comunista, ao qual, em seguida, se filia, permanecendo nele até se exilar politicamente. Anos de exílio em que se mostra muito preocupado com os brasileiros. Entretanto, acredita que o Partido Comunista, bem como suas concepções, está falido na prática. Segundo o escritor, há um predomínio do capitalismo inviável de ser substituído: “Hoje, embora eu pense que teoricamente isso seja possível, acredito que na prática tornou-se inviável. O capitalismo não é algo nascido da teoria, mas da prática social” (GULLAR, 1998, p. 41).

Antes de chegar à poesia que representava e dava voz ao povo, escreveu peças teatrais em verso, como, por exemplo, *Cabra marcado para morrer*. Essas peças foram realizadas a partir de um pedido de Oduvaldo Vianna Filho. A respeito disso, Gullar afirma não ter sido um bom caminho, o da literatura popular, dizendo que “não sabia o que queria” (GULLAR, 1998, p. 40). Em seguida, a peça acabou não indo aos palcos, sendo publicada, juntamente com outras peças, como romance de cordel. Mas a experiência na literatura popular é mais uma tentativa de encontrar a poesia que efetivamente lhe representasse.

Gullar chegou à ideia de que a literatura era realizada para mudar alguma situação já determinada e prejudicial ao povo. Em *Sobre arte Sobre poesia (Uma luz do chão)*, o escritor esclarece que, aos fins de seus vários experimentalismos literários, se questionou: “Que sentido tem fazer literatura?” (GULLAR, 2006b, p. 160). Logo em seguida, responde sua pergunta com a reflexão de que a poesia deveria ser modificadora, seja de um grupo de pessoas ou apenas do poeta. Se não tiver esse caráter, é uma experiência sem sentido de ser realizada: “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” (GULLAR, 2006b, p. 160).

Nessa ótica de escritor, passou a produzir uma poesia social, destacando, em *Sobre arte Sobre poesia (Uma luz do chão)*, ser sua produção artística imbricada numa vida humilde e humilhada, que representa a vida difícil e dura de muitos povos existentes, mas sem voz:

Disso quis eu 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, 2006b, p. 142).

O escritor se preocupa, nesse novo momento – de cunho social –, em dar voz a determinados povos, e talvez essa seja uma constância em sua realização poética a partir de então. Isso nos conduz a Lukács (2010) a respeito de realizar uma literatura eficaz, que para Gullar seria aquela vinculada ao popular: “a impressão e a expressão são destacadas do contexto e dos problemas que enraízam a literatura na vida popular e que determinam a eficácia e a popularidade” (LUKÁCS, 2010, p. 233).

Gullar tende a uma preocupação artística na literatura, provavelmente por ter uma formação parnasiana e voltada às regras formais da literatura, bem como às regras gramaticais para possuir uma boa estilística, além de estar num momento vanguardista de revolucionar a linguagem. Mas, com o fim do Concretismo e sua inscrição no Partido Comunista, passa a pensar numa literatura que deveria ainda dar voz a alguém, tendo um papel modificador do escritor e de determinada parte da sociedade ou de apenas representá-la, se preocupando primordialmente com o conteúdo e deixando a forma literária acontecer, sem muitas delimitações e regras à arte como estilo. E essa mudança de posição do escritor o faz afirmar ser avesso a regras:

Não pode nenhum poeta – nem ninguém – ter a pretensão de estabelecer rumos e regras para a poesia. Não resta dúvida de que a poesia, como qualquer outro fenômeno social, está sujeita a determinação do espaço e do tempo históricos mas o modo como essas determinações atuam sobre a produção do poema é absolutamente impossível de prever-se. (GULLAR, 2006b, p. 157).

Devemos, assim, ver Gullar segundo esses experimentalismos e principalmente observando sua poesia de cunho social, a partir do mundo axiológico do escritor. Tal como acentua Bakhtin (2003), a obra de arte não deve ser entendida como uma forma amorfa e sem representação viva. Devemos vê-la a partir do mundo real e até de acontecimentos particulares, podendo ser esses acontecimentos vividos pelo escritor ou não:

Tudo isso define a obra de arte não como objeto de um acontecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo – momento significativo de um acontecimento único e singular do existir; e é precisamente como tal que ele deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios de sua vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma nua presença empírica do todo verbalizado. (BAKHTIN, 2003, p. 175).

No caso de Gullar, temos um escritor que muda suas concepções a respeito de literatura e que, conforme afirmou, ao longo de entrevistas e depoimentos, chega ao que era necessário na literatura, à poesia social, em que civismo, nativismo e social fazem parte do novo mundo literário criado. Além de social, a poesia é também racionalizada e “dada” ao escritor num determinado momento, conforme também afirma serem suas concepções a respeito da escritura literária e do processo de criação, refutando qualquer inspiração provinda de Deus ou dos Deuses. Contudo, afirma haver um estado de espírito:

CADERNOS: O Sr. está falando de uma dimensão quase divina, uma visão grega da poesia.

Ferreira Gullar: Bem, eles acreditavam na inspiração dos deuses, visão que eu absolutamente não tenho. Mas, é um estado de espírito, sem dúvida. [...] Tenho que entrar num estado em que se cria uma espécie de liberdade interior; eu me solto dos meus conceitos e das minhas limitações – e então meu relacionamento com a realidade muda. É, portanto, uma coisa do estado da alma, do estado de espírito, que torna possível que as palavras se comuniquem de uma maneira inesperada. (GULLAR, 1998, p. 46).

Observamos que, efetivamente, o poeta acredita na existência de um “autor” e que o instante de escrever é dado em determinado tempo para que o escritor se torne um autor. Há um instante de entrega à escuta, à aula. O poeta, como ateu, não acredita em

inspiração divina, mas destaca que há o ímpeto criador que ultrapassa o domínio técnico para o âmbito do próprio humano; logo, há um suspensão, como já tratamos anteriormente, uma consciência ampliada em que os conceitos e as limitações são abandonados. Todavia, há um escritor ou depois, aquele que está formado para escrever e que entende como realizar tal façanha, conforme destaca na entrevista disponível em O Globo, há um trato aos poemas após a transcendência:

José Castello: E como você conciliou política e poesia?
[Gullar] Concluí que tinha que fazer poesia política sim, mas poesia política de qualidade. É nesse momento que me entrego de vez à escrita de “Dentro da noite veloz”, livro que escrevi entre 1962 e 1975, a maior parte dele já no exílio. Nesse livro, há uma evolução, há uma poesia política que vai se requintando. Escrevo poemas sobre Guevara, sobre o Vietnã, trato de temas políticos, mas trabalho o poema [...] (GULLAR, 2010, s/p.).

Assim, antes ou depois desse momento, ou seja, de sua entrega à escuta, à aula, há um escritor, aquele que entende como realizar um poema, sabendo desempenhar esse papel. Não sendo, assim, apenas uma entrega de espírito, deve haver a condição de escritor.

Os primeiros versos do autor provêm de uma paixão da infância e por um erro gramatical cometido pelo poeta na redação escolar. Esse erro refere-se a equívocos cometidos em um poema realizado para o dia do trabalho e que é o início do soneto “Trabalho”, de 1947. Isso o faz inserir e permanecer numa formação vinculada ao excesso de regras e ao clássico, como destaca Antonio Carlos Secchin (2008) na “Introdução” à *Poesia Completa, Teatro e Prosa*.

Essa concepção de literatura para o escritor Gullar muda à medida que promove reflexões sobre a funcionalidade da arte para a sociedade e para os escritores. Nesse sentido, o próprio poeta declara, em entrevista à Editora Saraiva, através do programa “Saraiva Conteúdo” (2009), que sua poesia mudou muito ao longo do tempo e de suas descobertas, a exemplo, a mudança radical de suas concepções poéticas, as quais eram voltadas para o Concretismo e o Neoconcretismo, artes experimentais, se verticalizando para o social.

Em relação a essa mudança, verificamos ainda as declarações do poeta no curta *Ferreira Gullar: O canto e a fúria* (VIANA, 1994), em que o escritor diz que olhando

sua terra, desde os problemas e as qualidades, concluiu que não tem sentido uma poesia desligada da realidade brasileira. Passou, então, à concepção político-social da literatura, em que os elementos do mundo se tornaram planos essenciais da arte, de modo geral, e da poesia, em específico. Tal como destaca Bakhtin a respeito das obras de arte, “o estilo artístico não trabalha com palavras, mas com elementos do mundo” (2010, p. 180). Ainda seguindo a vertente do teórico russo, podemos afirmar que esse patamar a que chegou o escritor Gullar contempla a verossimilhança, sendo necessária a uma obra de arte a proximidade com a realidade: “Devemos sentir na obra a resistência viva à realidade de acontecimentos do existir” (BAKHTIN, 2010, p. 184). E onde não há essa visão da realidade, não se tem um mundo literário que fazia sentido. Sem essa aproximação, esse novo mundo não motiva e não mensura à verossimilhança.

O social corresponde à concepção adquirida pelo escritor ao longo do tempo e de suas experiências, que, por sua vez, está constantemente nas respostas às entrevistas a que se submeteu, tal como a disponibilizada à Vidrágua (GULLAR, 2007b), em que o escritor afirma que a literatura deve falar de pessoas e conter experiências possíveis de serem vivenciadas, pois, assim, os leitores se verão e se encontrarão em determinadas situações. E é essa literatura que permanece, como exemplo dado pelo próprio Gullar no documentário anteriormente citado das epopeias de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) e de Dante Alighieri (*Divina Comédia*), obras que permaneceram e são ainda lidas justamente por representarem determinados povos.

Todavia, essa concepção de literatura vai além de mostrar os povos. Adquire também um caráter político ou denunciativo, pois dá voz àqueles esquecidos pela sociedade. Nesse momento, após Gullar pensar o país e reavaliar suas ideias de escritor e de literatura colocadas em prática como autor, muda de concepção, se tornando engajado. E sua figura de escritor adquire e se insere em novos preceitos, se ligando a um conceito social, fazendo-o, conforme os seus discursos citados, um escritor e autor completo. Tal como afirma Antonio Candido (2010, p. 85) em *Literatura e Sociedade*: “a posição do escritor depende do conceito social”.

Observamos que o escritor Gullar passa por vários momentos a fim de chegar à literatura que almejava, uma poesia construída por experimentos e tentativas. Portanto, em Gullar, sua carreira literária, tanto como autor e escritor, não acontece por meio de uma projeção, mas por meio de experimentalismo, até que chegue à poesia que lhe represente de modo mais completo. Observamos que o escritor, visando a suas

concepções a respeito de literatura e da arte, e o autor, a sua realização literária e principalmente poética, não se mantêm intactos desde o início de seus estudos, não possuem princípios imutáveis. Essas concepções são construídas e, por vezes, logo depois destituídas, como é o caso do Concretismo e do Neoconcretismo, a fim de chegar a um limiar do que seria a sua necessidade em literatura, que inclusive pode modificar ao longo tempo.

Desse modo, a chegada a essa concepção de literatura (a social) não foi planejada ou arquitetada, mas se deu através de discussões e reflexões, além, obviamente, das várias experiências frustradas, porém válidas, realizadas anteriormente. Essas experiências também constituem o escritor atual, a exemplo da famosa obra *Poema Sujo*, um poema-livro em que temos a realização de um amálgama de experiências, contemplando sonetos, poesias concretas, sociais e memorialistas.

1.2. “Onde está/ a poesia?”⁷: Ferreira Gullar – autor

Neste ensaio, pretendemos realizar um panorama de Ferreira Gullar como autor, observando a realização artística do poeta, perpassando todos os momentos de sua escritura: experimentalista, concretista e neoconcretista, cordelista, social e memorialista. Esses momentos são as tentativas de o poeta encontrar a poesia que almeja, tal como os versos que intitulam este ensaio já insinuam. Para tanto, nos valeremos das teorias de Mikhail Bakhtin (2010) presentes em A Estética da Criação Verbal a respeito de Artista e Autor.

Considerando a necessidade de reconhecer a obra literária como algo incondicionado que narra fatos irrealis, ou seja, uma arte absoluta que não depende de nenhum fato externo para sua compreensão (em outras palavras, existe por si mesmo), cria-se a imagem do escritor, a figura que assina e cria a obra e, conseqüentemente, também do autor.

Essa necessidade, a criação de uma autoria, entendida aqui como imputar responsabilidade ao escritor da criação da obra ou dar nome a quem a escreve, é relativamente recente. Na antiguidade, as histórias, hoje consideradas obras literárias canônicas, não possuíam uma necessidade de autoria. Elas se valiam por si só, sem apontar quem as realizou. Essas histórias eram, preferencialmente, orais e possuíam diversos cantadores ou rapsodos, que podiam acrescentar ou suprimir partes da história a ser cantada durante suas apresentações. Podemos destacar como exemplo as duas famosas epopeias atribuídas a Homero, cujas autorias são até hoje questionadas. Há teóricos, críticos literários e historiadores que acreditam ser, verdadeiramente, uma única pessoa o escritor de tais obras; outros acreditam que na realidade as epopeias foram construídas por um grupo de pessoas conhecedoras das mais diversas ciências e histórias populares – grupo de *aedos* chamado Homéridas –, o que termina por assinalar a autoria a Homero. Especulações e hipóteses devem-se ao fato de que nessa época não se costumava evidenciar essa pessoa realizadora da obra, o escritor.

O historiador francês Roger Chartier (1998a) destaca que a ausência de autoria dos textos até determinado momento histórico se justifica pela crença dos povos de que

⁷ Primeiros versos do poema “A poesia”, *Dentro da noite veloz* (GULLAR, 2008, p. 197).

a obra de arte nasce da inspiração de Deus, sendo a função do escritor apenas transcrever tais dizeres provindos do divino. Nas palavras do autor: “Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali” (CHARTIER, 1998a, p. 31) ou ainda porque eram histórias da tradição do povo, os contos populares, que não possuíam autoria, quem os transcrevia não podia se valer desses textos como seus.

Com o surgimento, principalmente, da igreja e da necessidade de punição para alguns escritos indevidos, que a atingiam de algum modo, ou os preceitos religiosos, surge a necessidade de assinar a obra literária; logo, a criação de um escritor. Segundo Foucault (1981, p. 61-90), é especificamente a partir da Renascença que acontece a necessidade dessa evidência de um indivíduo produtor da obra de arte.

Tais discussões concordam com a linha de Chartier (1998a), que em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, especificamente no capítulo intitulado sugestivamente “O autor entre punição e proteção”, destaca, nos diálogos com o jornalista e professor de história Jean Lebrun, que a identidade do autor está ligada à censura e, obviamente, à interdição de alguns textos, bem como à inquisição: “a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas” (CHARTIER, 1998a, p. 23). A citação que anteriormente destacamos remete ao título do capítulo em que está inserida, o qual sugere justamente que as identidades dos autores provêm do desejo de “punição” e limitação dos escritos, bem como, posteriormente, da “proteção” das próprias obras literárias e, conseqüentemente, dos escritores.

Todavia, Chartier (1998) ainda pontua que Foucault teve grande contribuição nos estudos da autoria, visto que o filósofo acreditava na necessidade dela para alguns gêneros textuais. Mas também destaca que para outros não havia essa necessidade: “É Foucault quem sugere que [...] certos gêneros, para circular e serem recebidos, têm necessidade de uma identificação” (CHARTIER, 1998a, p. 32). Os gêneros a que ele se refere são, por exemplo, os publicitários, os quais não possuem uma autoria evidenciada.

Foucault (2006), em “O que é um autor?”, também retoma essa corrente histórica da figura autoral, afirmando que o advento da figura “escritor” provém, efetivamente, da necessidade de punição de algumas obras ou textos considerados

transgressores, seja pela política ou pela igreja: “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores [...] na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 2006, p. 274-75). É assim que surge a ideia de um escritor detentor dos direitos sobre seus textos e, obviamente, responsável pelo que escreve, passível de punição. Junto a esse escritor está a figura do autor, criado pelo primeiro, a pessoa que atua e tem voz na obra de arte, vivendo, nos preceitos de Bakhtin (2010), no mundo artístico.

Bakhtin (2010, p. 173) define a figura do autor como aquele que constrói e participa de um mundo artístico, definido “o autor como participante do acontecimento artístico”. O autor está num ambiente verossímil, organizado e que busca sentido no ambiente axiológico, ou seja, nas experiências que o escritor vivenciou ou em que está inserido:

O mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico: vimos como em torno dele se tornam artisticamente significativos e concretos os elementos e todas as relações – de espaço, tempo e sentido. (BAKHTIN, 2010, p. 173).

São realidades diferentes, uma para o escritor e outra a que o autor está inscrito ou se inscreve a partir da realização das obras de arte. Contudo, o mundo artístico é inspirado e construído a partir do mundo axiológico, ou seja, real. O autor, como destaca Bakhtin (2010, p. 173), detém o que há de artístico no mundo axiológico. Nas palavras do teórico, deve deter o “artisticamente significativo”.

Logo, a literatura é construída por meio de uma realidade criada e ilusória que não existiria se não houvesse a criação de um autor. Nessa linha de pensamento, Antonio Candido (2010, p. 63-5) defende, no capítulo “Estímulos da Criação Literária”, que “a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal” e ainda ressalta a existência dessa outra realidade: “Mas só por meio dessa ilusão pode ser trazida à existência uma realidade que de outra maneira não existiria”.

O autor Ferreira Gullar se inscreve num mundo voltado ao verossímil, ao que é possível de acontecer. Desde sua primeira obra há um desejo de ambientar os

acontecimentos das narrações no viável. Em *A Luta Corporal*, apesar da evidência na realidade não ser o objetivo central da obra, há a inscrição no mundo do possível. Nesse sentido, podemos afirmar que nessa primeira obra do escritor há um adiantamento da sua poética futura, poética essa que será predominantemente voltada à política e ao social e se dará a partir dessa busca de um autor fundado no verossímil, o que está imbricado, mesmo que sinuosamente, em toda poética de Gullar. Em *A Luta Corporal*, como exemplo, podemos destacar o poema “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!

(GULLAR, 2008, p. 19).

Verificamos no poema um autor inserido numa realidade passível de ocorrer, além da poética típica de Gullar, inclusive das obras mais recentes, que consiste em desenvolver sua literatura agregada ao cotidiano e ao simplório. Todavia, como ressaltamos anteriormente, mostrar ou mesmo evidenciar essa realidade não foi objetivo do autor nessa obra. Em *A Luta Corporal*, Gullar busca se afastar das temáticas convencionais e fugir ao já proposto à literatura até então. Para isso, representa em alguns poemas, como “Roçzeiral”, a realidade no nível do ilógico, em que emprega sintaxe e palavras inexistentes, sendo o poema uma reunião de letras que formam vocábulos ou períodos indecifráveis. Assim, o poeta retrata sons e a emoção de ouvi-los a partir da leitura. O poema é ainda a representação da revolução que o escritor queria

realizar, podendo ser confirmado a partir de sua resposta ao pedido de análise de “Roçzeiral” feita por um aluno na *Aula Magna* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006a), em que Gullar declara que os versos iniciais do poema seriam “ao sopro e da luz tua pompa se renova órbita”, mas que se colocasse dessa maneira não haveria revolução.

Portanto, o autor inserido numa realidade possível é crescente em Gullar, podendo esta ser observada nas obras subsequentes *A Luta Corporal* e *Vil Metal*, publicadas entre 1954 e 1960, com a mesma tônica da primeira obra. O poema “Oswald morto” é um exemplo do autor fundado na representação da realidade:

Enterraram ontem em São Paulo
um anjo antropófago
de asas de folha de bananeira
(mais um nome que se mistura à nossa vegetação tropical)

As escolas e as usinas paulistas
não se detiveram
para olhar o corpo do poeta que anunciara a civilização do ócio
Quanto mais pressa mais vagar

O lenço em que pela última vez
assoou o nariz
era uma bandeira nacional

(GULLAR, 2008, p. 66).

Os versos mostram um autor que versifica um acontecimento real, a morte do amigo e inspirador de sua literatura: Oswald de Andrade. A veracidade é, inclusive, destacada em nota ao final do poema ao informar a sua data de escritura e destacando implicitamente a data do enterro (23 de outubro de 1954), o que confere com o verdadeiro acontecimento:

NOTA:
Fez sol o dia inteiro em Ipanema
Oswald de Andrade ajudou o crepúsculo
hoje domingo 24 de outubro de 1954

(GULLAR, 2008, p. 66).

Em todo o poema, assim como em toda sua obra, existe ficção e palavras em sentido conotativo, tal como o tratar o escritor como anjo ou informar que houve o auxílio de Oswald de Andrade em seu crepúsculo. Contudo, parti da realidade e se mantém o máximo possível no verossímil. Os dados a respeito do escritor Oswald de Andrade podem, inclusive, ser conferidos na biografia de Maria Augusta Fonseca. As datas são destacas nesse trecho:

Embora abandonado pela crítica, sua morte [de Oswald de Andrade] é largamente noticiada pelos jornais. O *Correio Paulistano* informa no dia 23 de outubro de 1954 que o enterro de Oswald de Andrade sairia da Biblioteca Municipal às dez horas da manhã para o Cemitério da Consolação, para o jazigo da família. (FONSECA, 2007, p. 324).

O autor, fundado na verossimilhança, fica ainda mais evidente em *Dentro da noite veloz*, primeira obra de cunho social e político do poeta, e no *Poema Sujo*, ambientado em São Luís do Maranhão, com cunho memorialista. Portanto, segundo as concepções bakhtinianas, podemos colocar que são realidades diferentes: uma para o autor e outra para o escritor. Todavia, não são indiferentes entre si ou inverossímeis.

O processo de criação literária, nesse sentido, é um processo mais que linguístico, é também voltado ao conteúdo. Nesse sentido, afirma Bakhtin (2010, p. 180): “a consciência criadora do autor não é uma consciência linguística no mais amplo sentido do termo, é apenas um elemento passivo da criação”. Temos em mente que a palavra é, verdadeiramente, o instrumento de trabalho do escritor e é a partir dela que ele descreve e mostra o mundo, seja verossímil ou não, e cria um autor.

Esse conteúdo da obra deve ser compreendido para que haja uma completa visão do autor presente na arte e como essa produção poética influencia para a formação do escritor e, conseqüentemente, do autor, tal como afirma Bakhtin (2003, p. 177): “o autor visa ao conteúdo [...], enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material”. No caso de Gullar, o instrumento utilizado é variável, segundo cada um dos momentos do escritor: experimentalista, concretista/ neoconcretista, cordelista, social e memorialista, todavia, sempre inscritos no verossímil.

Gullar teve uma formação parnasiana, envolto a regras gramaticais e poéticas, iniciando sua carreira literária com a escritura de poemas nessa vertente, como supomos

que seja o caso de *Um pouco acima do chão* – obra de publicação vetada pelo escritor por considerar uma experiência inicial e falida –, dentre outros poemas, como os setes poemas portugueses que abrem *A Luta Corporal*, em que observamos um autor em sintonia com a classicização.

Em *A Luta Corporal*, constatamos um autor experimentalista. Uma obra já anunciadora do movimento Concreto, a que Gullar irá se filiar posteriormente, mas que também se destaca por ambientar alguns poemas numa realidade verossímil ou ainda pela extrema liberdade de outros poemas no que diz respeito à estrutura. Notamos em Gullar uma busca pelo novo, tal como o próprio escritor pontua sobre seu autor:

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. Terminei por desintegrar o discurso e reduzir as palavras a obscuros aglomerados de fonemas e urros. (GULLAR, 2006b, p. 149-150).

O novo é uma necessidade desse autor experimentalista e, após essa face, a renovação passa a ser uma constante na sua literatura. *A Luta Corporal* seria a proposta de uma nova forma para poesia, um afastamento do formalismo anterior, que permeou a formação do escritor e principalmente o autor presente na primeira obra: *Um pouco acima do chão*. Essa busca do inovador chega a uma desconfiguração da linguagem poética, na tentativa de buscar uma nova. Podemos destacar como exemplo máximo da fuga do autor passado o poema “Roçzeiral”:

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita
FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra
UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPI TAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
[...]
MU
LUISNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra
GRESLE
RRA
I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉO
DOS OSSOS DUS
DIURNO

(GULLAR, 2008, p. 50-51).

Esse poema não tem uma explicação lógica, mas emocional. Com a leitura realizada em voz alta apenas de seu início e de seu fim, conforme destacamos, já é possível observarmos mais atentamente uma emoção pelo som produzido. O poema é ainda um esfacelamento da linguagem poética, com associações temáticas e até linguísticas inéditas e, por vezes, inviáveis.

Outro exemplo em *A Luta Corporal* que reafirma a liberdade estrutural observada nos versos iniciais e finais de “Roçzeiral” é o início da série “O Quartel”, no qual podemos ver a criação do poema em prosa:

Dia claro e quente, quase hispido. O comandante vê pela janela sem persianas a cordilheira que se perde escamosa num horizonte de claridades. O comandante é um homem, fuma; um vento descontínuo mexe sem consequência os papéis de sua mesa. Lá embaixo, no pátio, outro homem, este em roupas de trabalho, varre; dois outros, de calção azul e sapato de tênis, jogam basquetebol. (GULLAR, 2008, p. 45).

Nesse movimento, o poema reafirma o autor fundado na narração do cotidiano, do dia a dia e do popular. Estes se transformam em temas poéticos, criando uma imagem e passagem lírica a partir dessa situação cotidiana. O comandante avistando uma paisagem clara e infindável no horizonte é cenário do poema, e essa imagem percorre todos os outros movimentos da série.

Com esses poemas, reconhecemos uma conquista de Gullar, conforme fora planejado pelo escritor e realizado através do autor, a fuga das regras anteriores em prol de uma nova forma linguística e estrutural foi, efetivamente, conquistada e realizada. Essa vertente de busca do novo e fuga ao já usual dura vários anos, inclusive, Gullar publica outra coletânea de poemas com esse mesmo intuito, sendo ela uma extensão de *A Luta Corporal*, a que se intitula *O Vil Metal*.

Nessa obra, as duas características já destacadas em *A Luta Corporal* são também colocadas em evidência. Tal como no início da série “O Quartel”, de *A Luta Corporal*, percebemos no poema “Biografia”, por exemplo, um autor marcado pelo uso do tom prosaico:

Naquela época a obscenidade de teu sexo recendia por toda a casa
A meu lado na varanda num jarro de louça uma natureza contrária à
[minha emergência
virente
Estávamos há quase dois séculos da Revolução Francesa
E aquela enorme flor amarela que nasceu no quintal junto ao banheiro
pólen corpo incêndio

(GULLAR, 2008, p. 64).

Ainda podemos destacar o autor focado no cotidiano, recorrente na poética do escritor. O uso da linguagem esfacelada e, por vezes, até ilógica é também marcado em *O Vil Metal*, a exemplo o trecho seguinte do poema “Fogos da Flora”, que abre a coletânea:

UÊRVANIS
ERVUS
ÉRNADIS
UERNADISDALESFLURDESVLÃ
VLAPSVLAPSVLAPS

(GULLAR, 2008, p. 62).

Nesse poema, acentua-se ainda o autor concreto:

Fru
To
Lu
To
Sedosa carne
O lume desatado

(GULLAR, 2008, p. 61)

Inicialmente, o uso de palavras ou construções linguísticas tem o intuito de evidenciar, provavelmente, um som. Nesse mesmo poema temos o espaço da página sendo usado como recurso para produção de sentido, em que a disposição das palavras ou de partes delas segmentadas produz um sentido no contexto do poema e na sua leitura ou declamação. Essa será uma das tendências dos movimentos Concreto e Neoconcreto de arte. Logo, essas duas obras iniciais da carreira do autor Gullar, *A Luta Corporal* e *O Vil Metal*, são um adiantamento dos movimentos que ele próprio impulsionará.

Em *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*, Gullar destaca que o início desse autor concreto e neoconcreto se dá, realmente, com *A Luta Corporal*:

Esta história [do concretismo/neoconcretismo] começa com a publicação do meu livro de poemas *A luta corporal*, em 1954 [...] embora considerando importante *A luta corporal*, encaravam-no como uma experiência destrutiva, enquanto eles pretendiam um movimento construtivo de uma nova poesia (GULLAR, 2007a, p. 21).

Contudo, como destacamos, a primeira obra do escritor tem um objetivo destrutivo, querendo substituir o que já existe no âmbito literário e, inevitavelmente, criar uma nova linguagem, mas para isso desfaz a existente. Os três poetas (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) que propõem o movimento da poesia concreta à Gullar desejavam criar uma nova literatura, de modo geral, e uma nova poesia, especificamente. Mas o Gullar (2007a, p. 25) concretista, assim como os outros – exceto Augusto de Campos –, dura poucos anos, pois a poesia matemática, como propunha Haroldo de Campos, parecia inviável e nunca foi realizada, tal como afirma o próprio escritor.

Gullar acredita ser o Concretismo um movimento falido, visto que jamais um autor vivenciou a poesia tal como a propunham. A partir de então, sob influência de Lygia Clark, inicia o movimento neoconcreto de arte, que buscava um autor o qual englobava o ótico, o fonético e o semântico: “construir poemas em que a relação ótico-fonético-semântica se sobreponha à preocupação “expressiva”, lírica ou existencial” (GULLAR, 2007a, p. 28). O próprio Gullar (1998, p. 36) explica a diferença entre os movimentos em *Cadernos de Literatura*, colocando que o primeiro usava-se a página como espaço gráfico do elemento palavra, enquanto o segundo acredita que é no tempo, e não no espaço, que o autor e a palavra se desdobram, o que para o escritor, naquele momento, fazia mais sentido para se realizar como autor. Passa a construir, literalmente, poemas, como “Poema enterrado”, muito bem descrito pelo próprio poeta no documentário *Ferreira Gullar: o canto e a fúria*, dirigido por Zelito Viana (1994). Para o escritor, esse é o único poema com endereço da literatura brasileira, pois era uma construção no subsolo e a abertura de sua porta permite leitor, a partir da movimentação de algumas peças, ler os versos escritos nas paredes, no chão e nas peças móveis colocadas no cômodo. Todavia, no dia houve uma chuva e tudo ficou alagado.

Os autores concretista e neoconcretista se inscrevem e permanecem vivos de 1957 a 1958, ano de publicação da obra de Gullar *Poemas*. Após isso, mesmo já tendo se desvinculado dessas perspectivas concretas e neoconcretas e, além de haver inúmeras críticas a tais movimentos, o escritor acredita ser válida a experiência, pois se tratou de uma resposta a uma crise da linguagem poética instaurada naquele momento. Assim, os movimentos de destruição da linguagem poética existentes na literatura responderam à necessidade de uma geração de poetas.

Marcou as obras desse período o poema “mar azul”, representando o Concretismo, no qual o espaço da página contribui para a sua interpretação. Nesse caso, forma uma onda do mar, num ir e vir constante:

mar azul
mar azul marco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

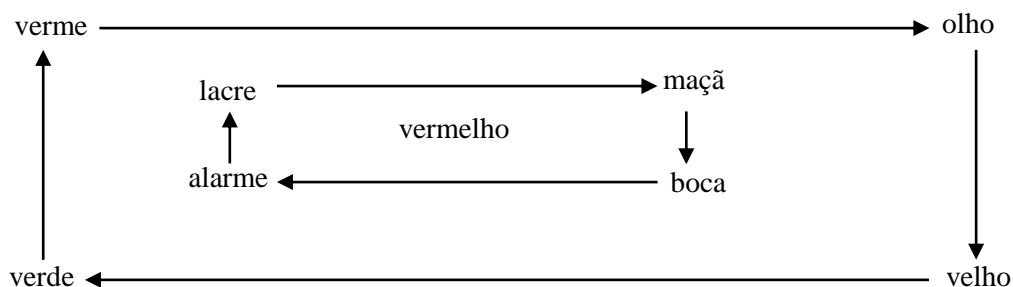
(GULLAR, 2008, p. 87).

Representa ainda esses movimentos o poema “vermelho”, mais voltado ao neoconcreto, no qual se tem uma expressão visual, semântica e fonética. No poema, observamos a construção de dois anéis ou círculos; no primeiro, exterior, o fonético, formado pelas palavras verme, olho, verde e velho; no segundo, interior, o núcleo semântico, através das palavras lacre, maçã, alarme e boca. Ambos os círculos construídos indicam para a palavra vermelho no centro do poema:

verme			olho
	lacre		maçã
		vermelho	
	alarme		boca
verde			velho

(GULLAR, 2008, p. 88)

Formando a seguinte sugestão de leitura:



Após essas obras experimentalistas, *A Luta Corporal* e *O Vil Metal*, e o período de autor concretista e neoconcretista, Gullar segue uma carreira cordelista, que o faz criar outro autor de experimentos, na tentativa de encontrar o seu estilo. O autor cordelista se inscreve próximo do cotidiano nordestino do escritor. Todavia, a linguagem poética popular e própria dos cordéis não foi uma conquista simples. A respeito dessas produções, que também refutam as formas literárias anteriores (inclusive aquelas com estrutura matemática de poesia, se é que foram produzidas), Gullar afirma a Weydson Barros Leal que cada poema é uma nova experiência e uma nova descoberta, destacando ainda que seus autores, ou seja, as vozes de suas obras, não são criadas com macetes ou técnicas pré-determinadas:

Gullar – Bem, cada poema, que nasce de uma experiência, de uma emoção, de uma descoberta, tem que gerar sua própria forma. Então, no fundo isso significava que eu rejeitava os macetes, a habilidade, a própria sabedoria técnica, soluções prontas para serem transferidas de um poema para outro. Mas isso era uma proposta fáustica, uma loucura, ou seja, eu radicalizei a atitude da busca da forma nova de tal maneira. Logo, *A Luta Corporal* é um livro em que num primeiro momento eu ajusto contas com a poesia clássica [...] A partir daí começo a busca uma outra coisa. Agora, o interessante é que quando eu me livrei daquelas formas eu descobri o mundo (LEAL, 2005 s/p).

A citação reafirma ainda o dizer de Bakhtin em relação à existência de um autor, visto que o próprio poeta afirma se deixar levar, sem se deter em conhecimentos teóricos, técnicos, entre outros elementos que são típicos dos estudos como escritor, e não como autor. Afirmações que convergem novamente com os dizeres bakhtinianos de que o autor é “portador do auto da visão artística e da criação” (BAKHTIN, 2010, p. 176).

Além disso, Gullar ainda pontua que *A Luta Corporal* e, conseqüentemente, *O Vil Metal*, foram um acerto de contas e uma libertação das formas clássicas. A partir da escritura dessas obras descobriu e passou a ver o mundo em que esteve inserido.

Nesse novo momento, o cordelista, a primeira obra produzida foi “João Boa-Morte, Cabra marcado para morrer”. Trata-se de um poema encomendado para ser transformado em peça de teatro; porém, como o teatro não foi realizado, Gullar o publicou como romance de cordel em versos.

Em “João Boa-Morte, Cabra marcado para morrer”, observamos personagens e cenários tipicamente nordestinos e da literatura de cordel. O autor inicia o poema afirmando que irá narrar um acontecimento banal em todo o nordeste, podendo ter ocorrido em qualquer estado dessa região, seja Sergipe, Maranhão ou Pernambuco, que é a fome dos “cabra-da-pestes”, trabalhadores do campo. A partir do nome dado, João, nome brasileiro comum, e apesar de o poeta afirmar ser um acontecimento trivial, mas que o narrado é apenas de João Boa-Morte, observamos uma universalização, visto que o fato pode acontecer em qualquer parte do nordeste, sem determinar um lugar e com qualquer João, tendo a representação de uma coletividade, pois é um grupo de nordestinos lavradores sujeitados ao coronelismo e à mão de obra barata, o qual morre de fome, conforme é representado na obra.

O fato é que João e sua família passam por dificuldades, até na alimentação diária, o que o faz decidir aumentar o preço do cereal que planta. Se o coronel Benedito não comprasse pelo preço combinado após o aumento, iria vender a outro fazendeiro. Todavia, é evidenciado o coronelismo e a falta de voz dos lavradores, pois o coronel autoritariamente afirma que isso não irá acontecer, pois não tem lavrador que ele permita realizar tal façanha:

Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que se chamava
Pedro João Boa-Morte,
lavrador de Chapadinha:
talvez tenha morte boa
porque vida ele não tinha.

Sucedeu na Paraíba
mas é uma história banal
em todo aquele Nordeste.
Podia ser em Sergipe,
Pernambuco ou Maranhão,
que todo cabra da peste
ali se chama João
Boa-Morte, vida não.

Morava João nas terras
de um coronel muito rico.
Tinha mulher e seis filhos,
um cão que chamava “Chico”,
um facão de cortar mato,
um chapéu e um tico-tico.

Trabalhava noite e dia
nas terras do fazendeiro.
Mal dormia, mal comia,
mal recebia dinheiro;
se recebia não dava
pra acender o candeeiro.
João não sabia como
fugir desse cativo.

(GULLAR, 2008, p. 103-104).

A partir de um tom cantado, típico das poesias nordestinas de cordel, o autor presencia o cotidiano do povo nordestino: moradia nas terras de um coronel, muitos

filhos e trabalho exaustivo em terra alheia para receber pouquíssimo dinheiro, sem saber como sair desse cativo.

Verificamos que João, protagonista de “João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer”, se identifica com Severino, de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, pois vive situação idêntica à do protagonista de Cabral. Tanto João quanto Severino podem ser vistos de modo universal, pois, com a tentativa constante de individualizar o protagonista, cada vez mais os poetas os coletivizam.

Outra obra com este autor cordelista de Gullar é “Quem matou Aparecida?”. Segue as mesmas estruturas de “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, bem como os mesmos objetivos: denunciar, por meio de estrutura e linguagem simples, cantada, a exploração e a vida deplorável das classes menos favorecidas do nordeste brasileiro.

Nessas obras, constatamos uma predileção para o conteúdo. O próprio Gullar (1998), em respostas aos *Cadernos de Literatura*, afirma que não poderia haver uma preocupação estética, pois, segundo os integrantes do CPC (Centro Popular de Cultura), a peça em versos “bem-feita” afastaria o público alvo, o que faz com que a matéria da poesia seja a maior tônica da obra. Esses romances de cordel são antes um gesto político do que poético, sem teor estético.

No próprio momento de Gullar, inaugurado com a obra *Dentro da noite veloz*, tem a associação da preocupação ao conteúdo e à matéria estética. Nesse momento, a poesia adquire um cunho social e, por vezes, até político, mas tem um fatura estética mais válida que os romances de cordel. O autor é porta voz de uma coletividade de pessoas que precisam ser vistas e mostradas, como afirma Candido (2010, p. 72): “O poeta se faz porta-voz”.

Dessa forma, precisamos levar em consideração o aspecto social e a função que essa obra instaura na sociedade, pois é inclusive o desejo de Gullar, mostrado, por exemplo, no documentário *Ferreira Gullar: O canto e a fúria* (VIANA, 1994). O escritor destaca que foi olhando para toda sua terra, para os problemas e as qualidades, que concluiu que não tem sentido fazer um autor desligado da realidade brasileira, ou ainda uma poesia a qual não modificasse ninguém.

Além disso, a proposta, a partir de então, é deixar os leitores diante de uma linguagem popular, sendo ela o “chão da poesia”, como afirma o poeta no documentário

anteriormente citado. Surge, assim, *Dentro da noite veloz*, obra marcada por um autor de grande preocupação social, representando um povo perdido ou sem voz, como é exemplo o poema “Não há vagas”:

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
Não cabem no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar
do pão.

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

– porque o poema, senhores,
está fechado:
“não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira

(GULLAR, 2008, p. 149).

No poema, observamos uma crítica social voltada aos preços e às condições dos trabalhadores públicos, os quais não cabem ou não podem ser destacados nos poemas, pois este está fechado para um grupo seleto de autores e de “imagens poéticas”. O que leva também a uma crítica à literatura que delimita temas literários, desejando versar justamente o contrário do título: há vagas para esses temas em literatura. Segundo o

autor, essas obras, da forma como são narradas e o que versificam, não têm grandes importâncias, pois não destacam aqueles que precisam. Portanto, não possuem uma função social ou não modificam, de modo eficaz, a sociedade.

O poema “Não há vagas” é também indício de um recurso caro em Gullar: a metalinguagem, que se evidencia em *Dentro da noite veloz*, se mostrando explicitamente em outros poemas, como por exemplo “A poesia”. Neste, indaga-se onde está a poesia, em construção por meio de respostas possíveis a tal questionamento, as quais corroboram a ideia de que a arte poética está em toda parte:

Onde está
a poesia? Indaga-se
por toda parte. E a poesia
vai à esquina comprar jornal.

Cientistas esquetejam Púchkin e Baudelaire.
Exegetas desmontam a máquina da linguagem.
A poesia ri.

Baixa-se uma portaria: é proibido
misturar o poema com Ipanema.
O poeta depõe no inquérito:
Meu poema é puro, flor
sem haste, juro!
Não tem passado nem futuro.
Não sabe a fel nem sabe a mel:
é de papel.
Não é como a açucena
que efêmera
passa.
E não está sujeito a traça
pois tem a proteção do inseticida.
Cria,
o meu poema está infenso à vida.

(GULLAR, 2008, p. 197)

No poema há ainda destaque para escritores, como o poeta e romancista russo Aleksander Púchkin, e ainda o lírico francês Charles Baudelaire, poetas de grande importância que são esquetejados – todavia, a poesia ri diante tal situação. Gullar faz essas afirmações numa constante de compreender o poema por meio da metalinguagem.

Outro marco deste autor engajado de Gullar, de seu momento social, mas que também inaugura sua face memorialista, e o mais conhecido de seus poemas, é o *Poema Sujo*, obra marcada pelo exílio do escritor. A memória já comparece em momentos anteriores de Gullar, tal como as outras características presentes nesse poema; entretanto, nesta face ela é o foco, no qual o tom de lembrança e as cenas da cidade de São Luís do Maranhão são constantes, numa tentativa de reconstrução de sua infância. Gullar (1998, p. 46) reconhece esse tom memorialístico presente nesse momento: “A memória é a matriz do *Poema Sujo*”.

Podemos perceber a presença da cidade a partir das descrições minuciosas e cotidianas das ruas, praças e povos; porém, o escritor afirma que não disse tudo o que desejava, mas boa parte da cidade está narrada no poema:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos
e pais dentro de um enigma?

 mas que importa um nome
debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de
garfos e facas e pratos de louças que se quebrar já

[...]

saímos de casa às quatro
com as luzes da rua acesas

meu pai levava a mala
eu lavava uma sacola

rumamos por Afogados
outras ladeiras e ruas

o que para ele era rotina
pra mim era aventura

(GULLAR, 2008, p. 206-217)

Nesses excertos, já podemos destacar a construção que se delonga no poema de uma São Luís por meio das memórias e lembranças. Além de verificarmos uma estrutura que varia no decorrer do poema, ora prosaico, ora versos regulares e até um resgate ao Concretismo, como nesta outra passagem do poema:

nada
vale
nada
vale
quem
não
tem
nada
no
v
a
l
e

TCHIBUM!!!

(GULLAR, 2008, p. 219)

Dessa forma, percebemos uma poética gullariana vasta, sendo construída por diversos momentos e vários autores, mas que se ligam. Esses autores de Gullar são marcados inicialmente pelo experimentalismo, primeira face do poeta, se envergando para o concretismo/neoconcretismo, experimentando ainda a literatura de cordel, o social, o político e, por fim, experimentalista e memorialista.

As obras de Gullar não se limitam apenas nestas destacadas: *A Luta Corporal*, *O Vil Metal*, *Poemas*, “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, “Quem matou Aparecida?”, *Dentro da noite veloz* e o *Poema Sujo*. Ao longo da busca pelo estilo de poesia almejado e dos experimentos com as palavras, formas e conteúdos, destacam-se outras obras poéticas: *Na vertigem do dia*, *Barulhos*, *Muitas Vozes* e a mais recente *Em alguma parte alguma*.

Nessas últimas obras, posteriores ao *Poema Sujo*, observamos que o autor Gullar é ainda marcado pelo momento memorialista, mas que, conforme destacado a respeito dessa face, resgata seus os outros momentos. Em *Na vertigem do dia*, por exemplo, observamos poemas que retomam o concretismo, como “A ventania”. A metalinguagem também se faz presente em “Arte poética”. Em *Muitas Vozes*, o poeta divide a obra em partes. Dentre elas, há “Poemas recentes” e “Poemas resgatados”.

A respeito dessa multiplicidade de obras, experiências poéticas e autores que constroem Gullar como um escritor de diversas faces, Antonio Carlos Secchin afirma que Gullar identifica-se com os mais variados tipos de poetas existentes:

Há poetas que se notabilizam pela pesquisa formal, pela experimentação da linguagem em busca de novas formas de expressão. Outros cultivam diálogos com as formas consolidadas e consagradas. Existem os que consideram a poesia como veículo das alegrias, naufrágios e perplexidades de sua própria experiência individual. Alguns vinculam a poesia à dimensão épica e coletiva de um povo perante a História. A obra de Ferreira Gullar, de modo ímpar, efetua um amálgama de todas essas tendências, revelando um compromisso ético e uma relevância estética que a situam, consensualmente, no mais alto patamar da criação artística contemporânea. (SECCHIN, 2008, p. xv).

Gullar é, efetivamente, uma junção, um amálgama de várias tendências e soube cultivar e tirar proveito de cada um desses momentos, seja na realização de poesias parnasianas ou até mesmo pelo Concretismo, os quais o próprio Gullar afirma terem sido movimentos frustrados.

Em vista de toda essa discussão, observamos que Gullar é, verdadeiramente, um escritor que cria autores sob critérios e particularidades, tal como os preceitos de Chartier (1998a, p. 32): “Para que exista autor são necessários critérios, noções, conceitos e particularidades”.

Gullar se mostra criterioso na realização de sua poética, como por exemplo no tratamento dado ao Concretismo, abolido enquanto movimento, mas podendo ser encontrado em suas obras mais recentes, como o *Poema Sujo* ou *Em alguma parte alguma*. Como resultado de todos esses momentos e experimentações, temos um autor que numa mesma obra ou num mesmo poema pode apresentar suas mais diversas faces; portanto, um autor múltiplo.

1.3. “Espalharam por aí que o poema/ é uma máquina”⁸: Ferreira Gullar – escritor e autor

Tecidas discussões teóricas e críticas a respeito dos postulados das figuras escritor e autor segundo Mikhail Bakhtin (2010) nos ensaios anteriores, bem como das obras de Ferreira Gullar, denotamos que no caso do escritor maranhense parecem ser tais figuras indissociáveis. Neste ensaio pretendemos confirmar tais indícios suscitados anteriormente. Para tanto, identificaremos a figura do escritor Gullar dentro de seus autores, buscando suas referências pessoais em suas obras artísticas.

Considerando a diferenciação entre escritor e autor na obra de Ferreira Gullar à luz das teorias de Mikhail Bakhtin (2010) e seus sucessores que realizamos nos ensaios anteriores, reconhecemos que o escritor e o autor, no caso de Gullar, são figuras indissociáveis, sendo a primeira pessoa social, inscrita num contexto histórico e possuidor de uma vida pessoal, e a segunda, o autor ou artista, figura presente na obra literária, aquela voz existente no poema. Nesse contexto, não podemos separar de modo radical tais figuras, ou seja, traçar um escritor e um autor Gullar de modo dissociável, visto termos como estudo um autor que se vincula diretamente, através dos conteúdos de seus romances e poemas, com o escritor.

Já havíamos indiciado a tal conclusão. Conforme defendeu Bakhtin (2010), o mundo criado pelo autor é inspirado no mundo axiológico do escritor, além de compactuarmos com ideia de Michel Collot (1989), destacada em *La poésie moderne et la structure d’horizon*, de que o ato literário é formado a partir de um tripé: mundo, linguagem e sujeito, ou seja, um texto poético realizado a partir de experiências e vivências do sujeito escritor. Mas em Gullar não há apenas essa inspiração: há uma representação dessa realidade.

O próprio poeta tem consciência dessa consubstanciação entre escritor, vida e particularidades pessoais, com seu autor ou autores. Em *Sobre arte, Sobre poesia (Uma luz do chão)*, declara justamente que a realidade ou verdade vivida por ele na condição

⁸ Primeiros versos do poema “Boato”, de *Dentro da noite veloz* (GULLAR, 2008, p. 170).

de escritor está presente em sua poesia, colocando ser, inclusive, inevitável a confusão entre vida do escritor e autor:

A minha experiência de poeta é, portanto, uma entre muitas outras. Não é e não pretende ser uma experiência exemplar. Confunde-se com minha vida que, por sua vez, confunde-se com a vida de muitas outras pessoas e, em certa medida, com a vida de minha cidade, de meu país, de minha época. É inevitavelmente uma parte minúscula destes dias vertiginosos e frequentemente cruéis que vivemos. (GULLAR, 2006b, p. 159).

Gullar afirma, no trecho citado, que sua poesia é fundada na experiência por excelência, o que não a faz melhor que qualquer outra literatura ou poeta nessas mesmas situações, além de pontuar que ela se confunde com sua vida e com a de milhares de brasileiros, sendo uma demonstração real de sua cidade, época e povo, com a narração dos mais diversos ganhos e perdas dela e do país. Podemos destacar, para ficar mais evidente essa consciência de Gullar em relação ao seu fazer poético de forma associada à sua vida particular, outro trecho também de *Sobre arte, Sobre poesia (Uma luz do chão)*:

Quando digo que minha poesia se confunde com minha vida, digo o que qualquer outro poeta diria de sua própria poesia. Faço-o, no entanto, aqui, para sublinhar o fato de que, em minha experiência, o trabalho poético sempre esteve comprometido com indagações que o antecedem e transcendem. Fazer o poema sempre foi, para mim, a tentativa de responder às indagações e perplexidades que a vida coloca. (GULLAR, 2006b, p. 159 -160).

Na passagem, Gullar, inicialmente, afirma que a busca do conteúdo para poesia na vida particular é comum a vários escritores, pois a afirmação de que essa arte se confunde com a vida seria confirmada por qualquer outro poeta. Em seguida, declara que suas obras são marcadas pela busca de respostas das indagações e perplexidades que a vida impõe a qualquer um.

O conteúdo poético, sendo visto como tal, liga-se aos preceitos de Éluard⁹, retomado por Dominique Combe (2009-10) em seu artigo intitulado “A referência

⁹ A obra de Éluard consultada por Combe (2009-10) foi *Oeuvres Completes*, II, Paris, Gallimard, 1968, p. 934.

desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, no qual afirma que, por a poesia estar vinculada ao mundo axiológico do escritor, às suas experiências pessoais, jamais faltarão temas para a realização poética:

O mundo é tão grande, tão rico, e a vida oferece um espetáculo tão diversificado que não faltarão jamais assuntos para a poesia [...] é necessário que a realidade forneça a ocasião e a matéria [...] Meus poemas são todos poemas de circunstâncias. Eles se inspiram na realidade, é na realidade que eles se fundam e repousam. Eu não tenho como fazer poemas que não repousem sobre nada (ÉLUARD *apud* COMBE, 2009-10, p. 121).

Todavia, observamos ainda que a poesia gullariana, apesar de, por vezes, autobiográfica, não se limita a esta particularidade. A sua experiência de vida como escritor confunde-se com as vivências de várias outras pessoas, chegando, efetivamente, ao universal.

Universal como a poesia que atinge seu público, bem como perdura durante longos anos. Há várias obras que se tornam universais, e cada uma se faz por caminhos diferentes, seja por representar um povo, uma época ou uma poética. Theodor Adorno (2003), na “Palestra sobre lírica e sociedade”, afirma que para uma poesia lírica bem-sucedida é ideal que consiga falar do global através do particular. Dessa forma, tratando especificamente da poesia lírica, o individual é que leva a obra ao universal. O leitor, ao ler o poema, ouve, além da voz do poeta, a voz de toda uma sociedade ou uma época, tal como destaca Adorno (2003, p. 66-7) nestes dois excertos: “o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido”; “Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”. Mas destaca-se que não é o social compreendido apenas como política, e sim no sentido mais amplo, entendido como uma ultrapassagem daquela voz lírica, um contexto que sai do poema e se encontra na humanidade.

Desse modo, parte-se do singular, de uma experiência particular do escritor ou de um pequeno grupo de pessoas para um acontecimento mais plural, que engloba uma

parcela da população. O que nos remete aos postulados de Dilthey¹⁰, evocado também por Combe (2009-10) em seu já referido artigo, nos quais se destaca que a poesia lírica está na vivência do poeta e no seu arcabouço de experiências, chegando a se afirmar ser essa a “chave” da criação poética:

O conteúdo de um poema [...] encontra seu fundamento na experiência vivida do poeta e no conjunto de ideias encerrado nela. A chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial. (DILTHEY *apud* COMBE, 2009-10, p. 118).

A referência na realidade e nos acontecimentos particulares do poeta, para que, inseridos na poesia, se tornem universais, pois são a chave à realização e compreensão da experiência poética, se apresenta muito evidente em Gullar em outras passagens de suas obras consideradas autocríticas. Ele destaca que o poema fala de outros ou de todos na medida em que fala de si mesmo: “O poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais. Depende, portanto, de sua personalidade” (GULLAR, 2006b, p. 158). Através disso, há uma fusão entre o vivenciado particularmente com vivido por milhares de outras pessoas, o que promove o encontro pessoal de muitos leitores na poesia.

O mesmo que Friedrich Hegel (2005) destaca em relação à poesia lírica, pontuando que ela provém e encontra seu conteúdo no sujeito individual e nas situações e acontecimentos particulares: “O conteúdo da poesia lírica [é] [...] o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações” (2005, p. 176) se revela. Esse uso do particular que se torne universal é evidente em Gullar. Muito além de suas obras consideradas autocríticas isso é efetivamente realizado em suas obras poéticas. Podemos destacar, por exemplo, o poema “Primeiros anos”, de *Na vertigem do dia*:

¹⁰ O ensaio de Dilthey consultado por Combe (2009 – 2010) foi “Goethe und die dischterische Phantasie”, em *Das Erlebnis und die Dichtung* [“Goethe e a Fantasia Poética”, em *A Vida e a Poesia*], Leipzig, Teubner, 1906.

Para uma vida de merda
nasci em 1930
na Rua dos Prazeres

Nas tabuas velhas do assoalho
por onde me arrastei
conheci baratas formigas carregando espadas
caranguejeiras
 que nada me ensinaram
exceto o terror

Em frente ao muro negro no quintal
as galinhas ciscavam, o girassol
gritava asfixiado
 longe longe do mar
 (longe do amor)

E no entanto o mar jazia perto
de trás de mirantes e palmeiras
embrulhado em seu barulho azul

E as tardes sonoras
rolavam claras sobre nossos telhados
sobre nossas vidas.
 E do meu quarto
eu ouvia o século XX
farfalhando nas árvores da quinta.

Depois me suspenderam pela gola
me esfregaram na lama
me chutaram os colhões
e me soltaram zozno
em plena capital do país
sem ter sequer uma arma na mão

(GULLAR, 2008, p. 265).

O poema destacado se inicia com uma restrição muito particular, um nascimento em 1930 na Rua dos Prazeres, que pode ser assemelhado ao do poeta, nascido especificamente em 10 de setembro de 1930, justamente nessa rua. No seu decorrer, o poeta destacará ainda a infância, seus “Primeiros anos”, conhecendo, segundo ele próprio, animais e coisas inúteis para o desenvolvimento humano. É narrado o reconhecimento do que estava perto, como o mar, os mirantes e as palmeiras que produziam sons que remetiam ao século XX e ao que estava longe: o amor.

No poema, se destaca ainda a perversão do país, que o ofereceu esfregões e chutes em “plena capital”. Observamos, portanto, um fato particular de um autor, que

provavelmente se relaciona, ao menos em partes, com a infância vivida pelo escritor, mas também a infância de inúmeras outras crianças, as quais nascem nessa mesma situação, também sem condições de sobrevivência, em tábuas velhas, e se sentem longe de algo ao mesmo tempo estando perto de tantas outras coisas, além de serem visionárias e buscarem soluções para esta vida “errante” na capital do país. Tais personagens vivem uma realidade de imigração calcada nos esfregões, chutes e zonzos. Assim, observamos uma realidade idiossincrática.

Tal discussão se mostra evidente em vários outros poemas, nos quais, muitas vezes, o poeta evidencia o ato particular também integrante do universal. Como é o caso de outro poema, extremamente conhecido, de *Na vertigem do dia*, “Traduzir-se”:

Uma parte mim
é todo mundo;
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão;
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta;
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte
linguagem.

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

(GULLAR, 2008, p. 293-294).

“Traduzir-se” possui um título sugestivo, visto que no poema o autor procura justamente se traduzir e se encontrar, passando por várias divagações até chegar a um tópico central: ele é uma parte particular e outra coletiva, mostra que o autor e o ser humano são também uma contradição do mundo.

O poema é construído através de estrofes inicialmente incoerentes, feitas por antíteses, constituindo-se de afirmações primeiras que são contraditas por informações subsequentes, a exemplo da segunda estrofe: “Uma parte de mim/ é multidão;/ outra parte estranheza/ e solidão”, vemos que ao mesmo tempo em que o autor é multidão, é também solidão. E nesse jogo o poema é construído para então chegar à estrofe final e conclusiva em que ele é justamente essa contradição, o encontro de uma parte na outra, por sua vez, oposta.

Esse encontro e essa busca por reconhecimento é o particular do autor presente no poema, mas que se confunde com o escritor Gullar. Todavia, é também um questionamento de inúmeros seres humanos, os quais chegam à mesma conclusão que o autor, pois tendemos a ser contraditórios e uma junção de elementos que o poeta destaca, como ora ponderar ora delirar. Todo mundo se encontra na voz do poema, e sua vida é simultaneamente solitária/ninguém (particular) e também todo mundo/multidão, portanto, coletiva.

Fazem-se presentes ainda as particularidades de Gullar (que ao mesmo tempo se dá universal) em suas outras obras poéticas, como, por exemplo, nos poemas “Açúcar” e “Homem comum”, ambos de *Dentro da noite veloz*:

O branco do açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina tampouco o fez o Oliveira,
dono da mercearia.
Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no estado do Rio
e tampouco o fez o dono na usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem
aos vinte e sete anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

(GULLAR, 2008, p. 152-153).

Sou um homem comum
de carne e de memória
de osso e esquecimento.
Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião
e a vida sopra dentro mim
pânico
feito a chama de um maçarico
e pode
subitamente
cessar.

Sou como você
feito de coisas lembradas [...]

(GULLAR, 2008, p. 153)

O primeiro, “O açúcar”, pode ser dividido em três partes. Na inicial, há uma situação particular e cotidiana evidenciada, talvez real e vivenciada pelo escritor, visto que Gullar mora no Rio de Janeiro, correspondente à primeira estrofe. Na segunda parte, segunda e terceira estrofes, há a promoção de uma reflexão da origem do açúcar ali presente na mesa de Ipanema. E, por fim, há a declaração de que o açúcar puro e afável ali presente veio de canaviais onde trabalham homens sem condições básicas de vida. O poeta, com isso, parte de uma situação cotidiana, comum, além de particular, para uma reflexão relativa ao universal, a um grupo maior de pessoas.

No poema “Homem comum”, é mostrado com evidência que o homem presente é plural, como qualquer outro, seja o leitor, seja os que nem sequer sabem ler ou até mesmo os latifundiários. Mas os versos também comprovam, de modo metalinguístico, que o conteúdo da obra poética é verdadeiramente a realidade vivenciada pelo escritor, destacando o uso da primeira pessoa e as características pessoais de Gullar; inclusive, o ser poeta:

Sou um homem comum
Brasileiro, maior, casado, reservista,
e não vejo na vida, amigo
nenhum sentido, senão
lutarmos juntos por um mundo melhor.
Poeta fui de rápido destino [...]

(GULLAR, 2008, p. 154).

Assim, o particular, seja no sentido restrito da palavra, de uma situação particular e cotidiana, seja numa significação mais ampla, a vida do escritor Gullar, está imbricado na sua poesia. Mas ressaltamos que o poeta parte dessas particularidades para atingir o universal na sua poética.

O particular de Gullar, ou seja, a vida do poeta, está inserido em sua poética e nas suas obras literárias; porém, não podemos deixar de reafirmar o seu famoso *Poema Sujo*. Poema longo escrito durante o exílio político, iniciado em 1971, em Moscou, passando por Santiago, Lima e Buenos Aires. No período de sua escritura estava, especificamente, em Buenos Aires, e representou nessa obra suas memórias, lembranças da pátria, principalmente de sua infância e sua cidade, São Luiz do Maranhão. São

inúmeras as passagens que podem exemplificar tais afirmações, senão todo o poema. Todavia, destacam-se alguns versos em que a vida do escritor se mostra claramente:

meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
ao lado de uma padaria
sob o signo de Virgo
sob as balas do 24° BC
na revolução de 30

[...]

pulsando há 45 anos
esse coração oculto
pulsando no meio da noite, da neve, da chuva
debaixo da capa, do paletó, da camisa
debaixo da pele, da carne,
combatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino

[...]

dias que vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires
às quatro horas desta tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois [...]

(GULLAR, 2008, p. 212-221).

Essas passagens, dentre tantas outras, evidenciam a vida do escritor presente em seus versos. Leva-nos, inclusive, a pensar no *Poema Sujo* como um poema de aspectos autobiográficos. Na primeira estrofe destacada anteriormente, temos novamente o local de nascimento do poeta, Rua dos Prazeres, além do ano de seu nascimento, 1930. A segunda estrofe destaca a idade atual do escritor, 45 anos, pois o *Poema Sujo* fora escrito entre maio e outubro de 1975, conforme destaca nota ao fim da obra: “*Buenos Aires, maio/outubro, 1975*” (GULLAR, 2008, p. 260, grifo do autor). A última estrofe conduz o leitor à cidade do exílio e à data em que se realizava a criação de parte do livro.

A universalidade e atemporalidade fazem com que sua poesia perdure durante longos anos. E o próprio Gullar destaca que encontra a universalidade na sua vida, realizando uma poesia ampla a partir da particularidade: “Não, não há nenhuma poética

universal: universal é a poesia, a vida mesma” (GULLAR, 2006b, p. 142). Essa universalidade se faz, inclusive, necessária também a Gullar, sendo objetivo de sua criação, pois seria a que demonstraria com mais autenticidade a si mesmo e ao povo, além de ajudar a se descobrir e se assumir um poeta social:

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, 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 nos assumirmos a nós mesmos. (GULLAR, 2006b, p. 164).

Gullar vê dificuldade na realização de uma literatura universal, autêntica e próxima do dia a dia, principalmente, pelo desafio da linguagem poética cotidiana, mas também sente uma necessidade em demonstrar seu cotidiano e fazer disso uma poesia plural, brasileira e latino-americana.

Tendo tecido tais discussões a respeito da fusão de escritor e autor voltada a Gullar, agora, nos parece evidente tal fusão. Todavia, há teóricos que se opõem a essas concepções de uma poesia que parte das experiências particulares do poeta. No artigo citado de Combe (2009-10), “A referência desdobra: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, o professor reuniu os mais diversos críticos e teóricos da literatura que embarcaram numa tentativa da conceitualização do sujeito lírico, o que envolve a discussão da poesia lírica a partir de emoções e sensações particulares do poeta, uma poesia subjetiva.

Assim, no rol de vários teóricos e críticos, têm-se aqueles contrários a uma poesia lírica subjetiva. Combe (2009-10) afirma, inicialmente, que se não pensarmos numa poesia objetiva não podemos admitir arte nas obras literárias: “nós consideramos que, sem objetividade, sem contemplação pura e desinteressada, não nos será jamais possível acreditar em um mínimo de criação artística verdadeira” (COMBE, 2009-10, p. 116). Ele destaca estar na objetividade uma verdadeira criação artística. O filósofo francês toma como principal exemplo para asseverar que a poesia é objetiva e ser essa a verdadeira arte *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, na qual os versos não

correspondem à vida do escritor. Esse era inclusive o projeto poético do poeta francês, fazer uma literatura objetiva, com o intuito de “desmitificar” uma poesia lírica subjetiva.

Nessa mesma vertente, Wladimir Krysinski (2007) afirma em *Dialética da transgressão* ser uma necessidade do autor apagar quaisquer resquícios ou associações com o escritor:

O sujeito entra igualmente na *dispositio*, na *elocutio* ou na *narratio*; mas, enquanto autor, ele é produtor do sentido. Para chegar a esse papel, ele deve apagar-se diante das injunções da criação literária que é regida pelo respeito aos códigos artísticos e aos imperativos da comunicação social. (KRYNSINSKI, 2007, p. 56).

Não devemos, contudo, refutar o pensamento de Krysinski, mas modelá-lo, visto que esse segue a concepção bakhtiniana de escritor e autor. Porém, tal como discutimos e evidenciamos a respeito de Gullar e através de outras teorias, o mundo criado pelo autor, poético, toma como base o “mundo axiológico”, do escritor. Todavia, não se fazendo necessário bloquear ou apagar tais subjetividades, conforme determina Krysinski.

Tais discussões relacionadas ao tratamento subjetivo da poesia lírica, ou seja, tratá-la como essencialmente subjetiva, remetem aos românticos, principalmente aos conceitos hegelianos, os quais conceituaram a poesia lírica como subjetiva, envolvendo essa poesia como aquela que narra os sentimentos, as emoções e as condições da alma.

Em meio a discursos românticos, difundidos por Hegel, podemos concluir que a poesia lírica é aquela própria da subjetividade, na qual o poeta narra e demonstra as paixões, emoções, interioridades e profundidades do seu eu; portanto, uma poesia intimista e essencialmente subjetiva. Para a lírica, o conteúdo é justamente as particularidades do autor.

Tais crenças se relacionam a Gullar, visto que o poeta narra suas particularidades, tornando-as universais, e articula sua linguagem, seu estilo e seu conteúdo através de técnica. O ato de escritura da obra literária, o processo de criação, é realizado através do pensamento, da técnica e do trabalho com a linguagem e o conteúdo, por sua vez, imitando o mundo exterior: do escritor.

Muitas dessas concepções perduraram unanimemente durante o Romantismo e após ele. Contudo, há períodos em que teóricos¹¹ como Schlegel, em *Lições sobre belas-letas e arte* (1993), reconheceram que não há na poesia lírica apenas acontecimentos subjetivos do escritor, ou seja, que não é feita apenas de experiências autobiográficas, mas também de ficcionalidade. Assim, determinaram, radicalmente, que a poesia lírica não falava das subjetividades do escritor, e que o uso da primeira pessoa não indicava um acontecimento ou uma emoção dele.

Mesmo trazendo à tona esses teóricos antagônicos ao que discutimos com Gullar, a conclusão de Combe (2009-10) em relação ao sujeito lírico é que a caracterização dessa imagem é de extrema complexidade, pois o mesmo é esvaziado de sentido e, segundo o teórico, é uma pessoa de categoria instável. Contudo, em relação à poesia lírica, a conclusão de Combe a coloca como subjetiva por excelência. Nas palavras do teórico, “todo discurso [...] comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à ficção; mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos” (COMBE, 2009-10, p. 123).

Concluimos diante de todos esses postulados que a literatura é uma arte múltipla e que, por sua vez, se fazem obras literárias objetivas e subjetivas, tal como os clássicos, mas sem uma rígida delimitação dos gêneros literários conforme eles ditaram. Assim, é possível uma poesia lírica objetiva, a destacar Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire e até mesmo Arthur Rimbaud, mas também há poesia lírica extremamente subjetiva, além, é claro, de outras que se fazem da união, nas quais coexistem a realidade e a ficção, como a obra poética do nosso autor em estudo. Porém, a tendência da conclusão de Combe é que a poesia seja essencialmente subjetiva, tal como afirma, neste outro trecho, que vida do escritor não está tão distante da obra:

A gênese do conceito de “sujeito lírico” é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da “referencialidade” da obra. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito “lírico” não se opõe tanto ao sujeito “empírico”, “real” – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito “autobiográfico”, que é a expressão literária desse sujeito “empírico”. O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiográfico como sujeito da enunciação e do enunciado. (COMBE, 2009-10, p. 120).

¹¹ Além de Schlegel, podemos destacar, anos depois, Nietzsche.

Em todo caso, o que ocorre com a poesia de Gullar é, ainda sob os postulados de Combe e segundo suas denominações, um desdobramento. Conforme o professor de literatura francesa esclarece, retomando André Jolles, o qual distingue três modalidades de lirismo:

a “enunciação lírica” (*lyrisches nennen*), quando o sujeito se desdobra e, ao mesmo tempo que se distancia de si mesmo como um objeto, torna-se um “ele” (*es*); a “apóstrofe lírica” (*lyrisches ansprechen*), quando o desdobramento se torna monólogo e o “eu” se converte em “tu”; e a “linguagem da canção” (*ludhaftes sprechen*), a forma mais pura de lirismo, no qual o “eu” não se objetiva de nenhum modo, mas permanece em torno de si mesmo expressando-se pelo canto. (COMBE, 2009-10, p. 124 -125).

O desdobramento é quando o escritor se desdobra ou se associa ao autor, e os dois se tornam um todo único, formando um autor que fala ou que se expressa a partir de vivências e experiências relativas ao escritor. Para tanto, existem alguns poetas que ao mesmo tempo em que narram as experiências particulares conseguem se distanciar ou trabalham a obra posteriormente para esgarçar o elemento pessoal; outros que fazem narrações em forma de monólogo; e os de um lirismo puro, que permanece sempre na narração de si mesmo.

Gullar inicia sua carreira poética, seja justificado pela sua formação parnasiana ou qualquer outro motivo educacional e principalmente literário, com uma “enunciação lírica”. Nesse momento, o poeta não expressa com frequência suas experiências particulares, e quando se desdobra faz isso se distanciando. É o caso, por exemplo, de *A Luta Corporal*, *O Vil Metal* e os poemas concretistas e neoconcretistas, integrados na obra *Poemas*, obras correspondentes aos dois primeiros momentos de Gullar: experimentalista e concretista/neoconcretista. Após essas faces, o poeta encontra outra “linguagem da canção”, produzindo poesias diretamente vinculadas às suas vivências particulares. É o caso da poesia de *Dentro da noite veloz*, momento social do poeta, em que decide narrar suas vivências e suas dificuldades. Esse momento corresponde ao que denominamos social, seguindo nessa mesma linhagem até sua mais recente face: memorialista. Nesses casos, temos um desdobramento em Gullar: o escritor se consubstancia com o autor de modo indissociável.

Contrário a isso, Roland Barthes (2012), no capítulo “A morte do autor” de *O rumor da língua*, afirma ser impreciso dizer quem é a voz que fala, seja nas obras em prosa ou em versos, seja em primeira pessoa ou em terceira, pois, segundo o crítico francês, a voz na literatura é neutra e perde a identidade, sendo o texto um complexo, uma união de diversas citações e de diversas vozes: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos” (BARTHES, 2012, p. 62), das quais não se pode precisar nenhuma voz, sequer dizer que todas são de um único autor ou escritor.

Além disso, Barthes (2012), contrário à criação do autor provinda de uma necessidade de punição, acredita que o autor é uma personagem moderna e que foi determinada para dar interpretações e soluções para as obras literárias. Segue essa mesma perspectiva Foucault (2006) na sua conferência “O que é um autor?”, em que tenta pontuar que a interpretação da obra não se deve ter em vista o escritor e muito menos uma visão a um autor.

Contudo, devemos lembrar que temos imbricadas nas obras literárias as particularidades do escritor. Este está consubstanciado com o autor, o qual é uma figura e uma voz presente e viva na obra literária, principalmente na poesia lírica. Inclusive, está ligado de tal maneira à obra que é impossível ter a exata medida dos dados pessoais no poema. A respeito disso, Gagliardi (2010, p. 290), no seu já referido artigo, também destaca haver a necessidade de uma visão detida ao autor enquanto entidade da obra poética, bem como, se preciso e possível, ao escritor: “as teses anti-intencionalistas [...] não abalaram a noção de autoria, sim os métodos explicativos do texto [...] a *autoria* volta a ser reivindicada pela crítica contemporânea”. E esse é o caso de Gullar, poeta a que devemos recorrer à figura do escritor para compreensão total da obra. Mas apenas para ampliar a interpretação que pode ser realizada sem esses conhecimentos particulares do poeta, pois, como já destacamos, as obras do poeta atingem categorias universais. Além disso, Gullar como escritor é uma pessoa mais ampla do que a colocada nas obras de arte.

Nesse sentido, tal como afirma Antonio Candido (2010, p. 83-87), podemos concordar que existem os fatores externos e internos de uma obra. Obviamente, os internos já fazem a obra literária compreensível, mas os exteriores devem ser buscados em outras fontes, mesmo que biográficas. Dessa forma, mesmo que secundariamente, os agentes externos da obra literária, como a imagem do escritor, também são importantes. São complementares, portanto, de uma leitura. Esses agentes são, por exemplo, os

períodos literários e os contextos em que está inserido o autor ou ainda a constância estética de um determinado escritor. O Romantismo de Álvares de Azevedo, por exemplo, apenas se faz totalmente claro após um estudo da vida social do escritor. José de Alencar, na sua prosa romântica, ou Gonçalves Dias, na sua “Canção do Exílio”, ambos, por veias diferentes, possuem o mesmo intuito: realizar um panorama da literatura brasileira, o qual só identificamos com precisão a partir dos estudos dos agentes externos. Além destes, existem vários romancistas e poetas que comprovam essa necessidade de um estudo do escritor para uma análise da totalidade, ou seja, a verificação dos itens exteriores ligados aos interiores de determinada obra literária.

Para concluir, vemos a obra literária formada da criação literária e imaginativa do escritor associada à sua vida social, tal como destaca Candido (2010, p. 84): “a matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”. Podemos perceber, assim, que o espaço da obra de arte é imaginativo e espiritual, mas definido por uma realidade; é nesse sentido que, segundo Candido (2010, p. 84), associam-se criador e público.

No mesmo caminho, Compagnon (2010, p. 78) legitima a existência do contexto histórico e cultural: “1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultura). 2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor”. Além de pontuar que tais procuras e informações externas não são a chave para interpretação das obras literárias, nem pode se limitar a isso: “Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura de umas ou de outras” (COMPAGNON, 2010, p. 94). São essas informações, na realidade, ampliações e complementos de uma interpretação.

A respeito de toda essa discussão que tecemos, Gullar afirma em sua entrevista aos *Cadernos de Literatura*, do Instituto Moreira Salles:

Ferreira Gullar: Eu realmente tenho essas duas coisas. Quer dizer, eu sou sempre contraditório. Tenho aquele poema, “Traduzir-se”, que fala disto. Não era, portanto, algo ligado apenas à condição de exilado. Isso faz parte do meu cotidiano. Por exemplo, faço uma poesia baseada na captação direta das minhas experiências e, ao mesmo

tempo sou um teórico, tenho a capacidade de analisar (a poesia, uma obra de arte) de um modo objetivo, racional. (GULLAR, 1998, p. 45).

Gullar encerra essa entrevista defendendo que ele é esse duplo e contraditório, que expressa, indiciando ao *Poema Sujo*, o cotidiano na sua poesia. Essa arte é, portanto, baseada e captada na realidade do poeta. Além de destacar que possui em si o poder e o olhar racionalista e objetivo para a obra de arte, em especial, a poesia.

PARTE 2

O DESDOBRAMENTO EM TRÊS OBRAS DE FERREIRA GULLAR

O desdobramento, segundo os preceitos de Dominique Combe (2009-10, p. 124-25), é o ato de o escritor inserir suas vivências na obra, fazendo-se também autor. Para tanto, o escritor representa suas vivências e experiências na obra literária, não se distanciando e fazendo literatura e vida particular ficarem próximas.

Na poética de Ferreira Gullar, a partir das discussões da primeira parte, o desdobramento fica evidente. Logo, observamos que o escritor, ou seja, a pessoa física, se faz presente nas suas produções poéticas. Assim, um escritor que é concomitantemente também autor, pessoa da obra literária.

O escritor, segundo as assertivas de Bakhtin (2003), cria um mundo literário inspirado em seu ambiente real; mas no caso de Gullar o escritor também participa desse ambiente artístico, além de transpor para ele muitas de suas experiências e, em algumas obras, sua própria cidade.

Objetivando realizar uma leitura das obras de Gullar, discutir seu processo autoral e tendo observado na primeira parte o desdobramento presente no poeta, nesta segunda parte de nosso trabalho nos dedicaremos à análise de três obras suas: *A Luta Corporal* (primeiro ensaio), *Dentro da noite veloz* (segundo ensaio) e *Poema Sujo* (terceiro ensaio). A escolha desses títulos se fez pela importância de tais obras, destaque que os leitores, críticos ou o próprio escritor dão a elas. Além de serem peças-chaves de cada momento, conforme também sugerimos na primeira parte.

A Luta Corporal marca o início de uma vida literária, guardando resquícios de uma provável formação parnasiana e possivelmente da obra *Um pouco acima do chão*, não mais editada por preferência de Gullar, além de ser também uma antecipação dos movimentos concreto e neoconcreto. Logo, as faces experimentalista, concretista e neoconcretista se encontram presentes nessa obra.

Dentro da noite veloz assinala a inscrição do poeta na poesia politicamente engajada, o que nos leva a uma obra social. Para Gullar (2006b), o encontro com a poesia almejada – a arte é aquela que tem função social e que provoca mudança, seja no poeta ou nos leitores.

Por fim, o famoso *Poema Sujo*, em que há um escritor exilado que nos permite vivenciar o sofrimento da ausência da pátria, além de rememorar fatos da infância, da família, seu amor pela cidade natal, São Luiz do Maranhão, e talvez o maior exemplo de desdobramento em todas as suas realizações poéticas.

2.1. *A Luta Corporal*: Um desdobramento em busca de liberdade

Tendo em vista as discussões teóricas feitas ao longo da primeira parte, buscamos neste ensaio realizar uma análise da obra A Luta Corporal, de Ferreira Gullar. Pretendemos principalmente dissertar, com maior propriedade, o desdobramento em Gullar – o ato do escritor e autor serem figuras indissociáveis na produção do poeta maranhense, especificamente, em seu primeiro momento: experimentalista. Para tanto, iniciaremos este ensaio com o poema “Roçzeiral” que representa um dos principais objetivos de A Luta Corporal: a destruição dos padrões vigentes em literatura.

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita

FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
I'nancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãs
sur ma parole –
ÇAR

ENFERNO
LUÍZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFESOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo

lhagem

q'abertas

ffugas acêças

GUERRAS

dê pomos –

pomares riste

MON FRÉRE MA FRÊLE –

te roubo o roubo

CÃO das Haspéridas

Dê seque peles

perseques rijes

carraçanáduş

pur flór

oblófs!

LO MINÇA GARNE

Mma!

Ra tetti mMá

Mu gargántu

FU burge

MU guêlu, Mu

Tempu – PULCI

MU

LUISNADO

VU

GRESLE RRA

Rra Rra

GRESLE

RRA

I ZUS FRUTO DU

DUZO FOGUARÉO

DOS OSSOS DUS

DIURNO

RRRA

UM MAÇA N'ÁFERN

TÉRRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS

SOLEILS FOSSILES

MAÇÃS Ô TÊRRÉS

PALAVRA STÊRCÃ

DEOSES SOLERTES PA-

LAVRAS ADZENDA PA-

LAVRAS POÉNDZO PA-

LAVRAS NÚ-

MERO FÓSSEIL

LE SOLÉLIE PÓe

ÉL FOSSIL PERFUME

LUMEM LUNNENi

L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-

VALHA
LUZNEM

(GULLAR, 2008, p. 50-51).

O poema “Roçzeiral”, destacado nos ensaios anteriores de nosso trabalho e agora na íntegra, revela um tópico central de *A Luta Corporal*, a destruição de uma linguagem poética existente em detrimento de uma nova linguagem, ou seja, numa nova sintaxe para literatura. O poeta objetiva versificar de um modo diferente do já proposto na arte. Maria Zaira Turchi (1985) ao interpretar o poema, destaca que as onomatopeias colocadas são um retorno ao princípio, a forma como toda língua/linguagem começa, além de parecer claro para quem escreve. Entretanto, para o leitor é um verdadeiro enigma:

O poeta de *A luta corporal* tenta refazer o caminho inverso: voltar aos gritos e acordes vocais soltos do princípio. Se por um lado consegue romper com os limites do código linguístico, deformando-o, por outro, acentua a subjetividade de sua mediação interpretante. O que se tem é mais um retrato de sua vontade de significar do que de um mundo significado. Em outras palavras, se o significado do que ele pôde escrever parece-lhe claro, para o leitor é um verdadeiro enigma a ser decifrado. (TURCHI, 1985, p. 66).

Tal motivação, inovação na linguagem, é esclarecida como objetivo principal da obra pelo próprio poeta em *Sobre arte, Sobre poesia (Uma luz do chão)*, numa explicação ao título dessa obra, esclarecendo o porquê do emprego da palavra “luta”:

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. (GULLAR, 2006b, p. 162).

Como o próprio poeta esclarece, há uma verdadeira luta com a linguagem, resultando em uma destruição dela, a fim de torná-la mais próxima do vivenciado,

enquanto um corpo vivo e natural, funcionando como um organismo. Para tanto, o poeta violenta a sintaxe existente na Língua Portuguesa, a ponto de transformar palavras e frases por completo, tornando partes dos poemas ilegíveis. Segundo Claudia Dias Sampaio (2008, p. 28), na sua dissertação de mestrado intitulada *Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar*, tratam-se de arabescos incompreensíveis para qualquer leitor se não o próprio Gullar.

Lúcio Coelho Costa tece considerações a respeito da ruptura com a linguagem e os demais experimentos que Gullar praticou em *A Luta Corporal*:

Gullar, na obra *A Luta Corporal*, refaz sua poética e conduz sua ruptura com um modelo clássico de composição, no qual privilegia a “forma perfeita”, com verso rimado e métrica rígida. Pelo processo de fragmentação do discurso, Gullar, num gesto corajoso, reelabora o espaço ocupado pelo signo e explora os vazios e os brancos da folha, a exemplo do que faz Stéphane Mallarmé. (COSTA, 2005, p. 182).

A reelaboração da linguagem é, na visão de Lúcio Costa (2005), um gesto de coragem, pois vai contra uma longa tradição de uso da linguagem e até versos e rimas perfeitos. Além disso, *A Luta Corporal* é, como também indica o trecho do artigo de Costa (2005, p. 182), um anúncio aos movimentos concretista e neoconcretista, que se apresentam com evidência em outros poemas da obra.

Em vista disso, chamamos esse primeiro momento de Gullar de experimentalista, pois nas obras desse período e, especialmente, em *A Luta Corporal*, ele busca e experimenta o novo na poesia, evitando qualquer tipo de regras pré-estabelecidas à criação de arte. Em alguns poemas, o poeta explora o sentido, em outros segue a linha contrária e coloca em evidência as propriedades gráficas e sonoras das palavras, até rompendo com as convenções ortográficas e os apontamentos da lírica tradicional. E, por utilizar os recursos gráficos, é uma antecipação do Concretismo.

Tratar Gullar como experimentalista é comum na tradição literária brasileira. Os críticos e teóricos pontuam o ato experimental e inovador do poeta maranhense, principalmente no Concretismo e no Neoconcretismo, momentos máximos da revolução na literatura. Todavia, acreditamos que o período experimental e de busca por novidades se inicia em *A Luta Corporal*, e percorre quase todas as suas produções poéticas dos

momentos posteriores. Até mesmo porque Gullar é um poeta revolucionário e busca novidades em todas as suas faces, sendo inclusive a mais recente delas, a memorialista, a combinação de todas as outras: experimentalista, concretista/neoconcretista, cordelista e social. Críticos como Eleonora Ziller Camenietzki (2006) destacam essa característica gullariana de busca por novas experiências, afirmando ser talvez Gullar o poeta que mais experimentou na literatura brasileira: “Na curta tradição brasileira, Ferreira Gullar talvez seja o poeta que mais intensamente experimentou esses embates [literários]. Sua trajetória vai do mais radical experimentalismo de vanguarda até a renúncia total de sua revolta idealista” (CAMENIETZKI, 2006, p. 117).

Nesse sentido, o objetivo de Gullar na realização de tais obras é se libertar do tradicional, realizar uma luta corporal com a linguagem, a fim de torná-la viva. E o poema “Roçzeiral” é um exímio exemplo desse propósito, o qual, por vezes, se torna ilegível, pois leva ao extremo a quebra da sintaxe e da referência dada até então, da tendência literária e poética composta até o momento, demonstrando uma radicalidade na busca, especificamente, da nova linguagem e dos recursos artísticos. Gullar realiza um poema modificando a linguagem e atinge toda a sua produção poética; porém, a ruptura não é apenas no campo linguístico, mas em todos os âmbitos.

Em “Roçzeiral”, é colocada em destaque a escrita literária, vista como um sopro de luz da pompa, da qual é ainda um furor, o que logo depois se transforma em incêndio. Esses sopros e furores são, como dita o poema, “eferno” provindos dos corpos “infesos”, o que nos parece indicar que os suspiros poéticos provêm de um estado de delírio e são dados por corpos inimigos nas mais variadas formas possíveis. Sugere ainda a vinda lírica de determinados temas poéticos ou até mesmo do poema, numa crença platônica de inspiração lírica, como se pode mensurar a partir dos apontamentos de Gullar (2006b), que afirma ser *A Luta Corporal* e ainda “Roçzeiral” uma busca pela poesia.

Todavia, a leitura que fizemos de “Roçzeiral” é uma arriscada empreitada de reconhecimento, dentre várias outras interpretações possíveis ou até mesmo de leituras sem uma compreensão lógica, apenas sonora, do poema, o qual podemos considerar ainda agramatical, justamente por desconsiderar a norma até então empregada na sintaxe e na ortografia de várias palavras. Nesse sentido, vemos “Roçzeiral” como um experimento de uma nova linguagem, para uma anulação do que já foi poeticamente imposto. O poema é uma busca pela liberdade e a obra *A Luta Corporal* é construída

nessa batalha com a linguagem e no propósito de destruição do discurso literário e também da sintaxe até então vigentes, com o objetivo de chegar à liberdade literária.

Ainda a respeito dessa busca por uma nova linguagem, confirma Maria Zaira Turchi (1985, p. 28) ser, efetivamente, essa a engrenagem da obra, afirmando isso como o marco de *A Luta Corporal*:

Ferreira Gullar, embora mais novo, ao publicar em 1954, *A luta corporal*, que inclui poemas escritos de 1950 a 53, paga também o seu tributo à linguagem. Na verdade, o problema da linguagem é a força motriz de todo o livro. A leitura de seus poemas (visão interior), bem como de seus textos de crítica (visão exterior), revela a luta que, neste período, o poeta trava com a palavra à procura de uma linguagem aconceitual. (TURCHI, 1985, p. 27-8).

O que nos leva a pensar na obra como uma busca de independência, principalmente, associada à inovação, em voga no Modernismo.

Em resposta a um pedido de interpretação do poema “Roçzeiral” vindo de um aluno em sua *Aula Magna* na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Gullar (2006a, p. 18) destaca essa revolução que *A Luta Corporal* causou:

Certamente, muitos desconhecem o poema Roçzeiral. Vou tentar explicar como foi esse processo em que escrevi a *Luta corporal*.

Eu nasci em São Luís do Maranhão, em Macondo. O Modernismo chegou lá em 1949. Eu, então, era um poeta parnasiano, fazia sonetos decassílabos, eu falava em decassílabos, eu era tão viciado que já saía tudo em decassílabo. Um dia, por acaso li *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade, e fiquei espantado (GULLAR, 2006a, p. 18).

Nesse início da resposta, verificamos sua vocação parnasiana, conforme explicitamos nos ensaios anteriores. Até um determinado momento da vida do escritor, a poesia metrificada, os sonetos e o decassílabo, verso clássico, faziam parte do seu cotidiano e também de suas criações poéticas, itens ainda utilizados, por exemplo, nos primeiros poemas de *A Luta Corporal*, “Os sete poemas portugueses” – vários deles escritos em forma de soneto, estrutura clássica, e ainda há alguns que obedecem a uma métrica regular, além de outros rimados. Destacamos o número seis da série:

Calco sob os pés sórdidos o mito
que os céus segura – e sobre um caos me assento.
Piso a manhã caída no cimento
como flor violentada. Anjo maldito.

(pretendi devassar o nascimento
da terrível magia) agora hesito,
e queimo – e tudo é o desmoronamento
do mistério que soffro e necessito.

Hesito, é certo, mas aguardo o assombro
com que verei descer de céus remotos
o raio que me fenderá no ombro.

Vinda a paz, rosa-após dos terremotos,
eu mesmo juntarei a estrela ou a pedra
que de mim reste sob os meus escombros.

(GULLAR, 2008, p. 7).

Os poemas da série “Os sete poemas portugueses”, na sua maioria sonetos, narram a missão do poeta em fazer literatura. No movimento número seis, que, por sua vez, é o quarto da sequência, visto que se inicia a série já pelo número três, narra-se o quão vazio é o mito, classificando-o como um caos de que o recebedor dele ou da poesia deve ser administrador, “pisando” sob pés sórdidos. Passado um tempo, especificamente na manhã seguinte, o “pisar” já se torna violento e passa a nascer a magia e tudo que é mistério se revela, fazendo, possivelmente, do mito algo conhecido. Não há mais, a partir de então, terremotos, mas rosas e paz neste nascimento puro da poesia, entendida como mito, e em meio aos escombros se junta a estrelas e pedras. Verificamos que novamente o poeta versifica o vir/fazer poético, assim como em “Rozçeirral”. Todavia, nesse poema afirma que no início o conteúdo da poesia (mito) é estranho ao recebedor; contudo, após algumas horas, se torna algo conhecido e passível de administrar.

O fazer poético é uma temática que permeia quase todos os poemas de *A Luta Corporal*, sendo, inclusive, o poema “Rozçeirral” também exemplo da obra em relação à temática, visto que se trata da “vinda da poesia”, da criação literária. É também nessa consciência crítica presente na obra que o escritor Gullar se evidencia dentro dos poemas, pois é na metalinguagem, na preocupação em compreender ou modificar a realização poética que estão presentes as concepções e ideias do poeta escritor.

A Luta Corporal é, assim, uma obra que trata do mistério da realização poética e contrária ao parnasianismo e às leis já impostas da criação literária, mas ainda assim há uma representação ou resquício da formação do poeta e do autor parnasiano. A exemplo, o poema da série “Os sete poemas portugueses”.

Tendo em vista esses poemas e, principalmente, o título dado a eles, Zaira Turchi (1985, p. 31) visualiza uma interpretação possível na presença do número sete:

Coincidência ou não, o certo é que a presença do número sete no título desta série de poemas amplia as possibilidades interpretativas. Número com valor bissêmico – como cardinal, de valor exato, indica que a série é composta por sete poemas; como número cabalístico, de valor simbólico, relaciona-se mistério, segredo.

Segundo a crítica, o número sete é extremamente representativo e talvez tenha uma significação dentro do poema, pois a série fala justamente do mistério e do segredo que é a composição poética e o trabalho literário sendo colocado como um “mito” que o poeta recebe.

O certo é que a simbologia e o mistério podem ser identificados dentro de *A Luta Corporal*, através do uso constante dos símbolos como água, pedra, flor e principalmente a morte. Segundo Gullar, em seu livro crítico *Cultura Posta em Questão*, no qual o poeta assume uma terceira pessoa para falar e comentar *A Luta Corporal*, afirma ser o símbolo que o fez abandonar as fórmulas poéticas clássicas: “Foi ela [a morte], a que tudo indica, o impulso que o levou [o autor Gullar] a abandonar os recursos poéticos tradicionais para buscar uma linguagem mais lógica e orgânica” (GULLAR, 1965, p. 97-8).

Antônio Donizeti Pires (2013a), em seu artigo intitulado “Os jogos frutais e o poema: natureza viva; natureza-morta”, destaca outros símbolos presentes em *A Luta Corporal*, como as frutas e, especificamente, o amadurecimento delas. Pontua que se relacionam com a vida humana e geralmente são destacadas como natureza-morta, sendo o objetivo de Gullar, segundo o crítico, promover uma reflexão do modo de ser de homens e frutas.

Como exemplo desses símbolos presentes na obra, podemos destacar a estrofe do poema sete, também da série “Os sete poemas portugueses”, em que o rio aparece indicando a criação literária:

O rio corre e vai sem ter começo
Nem foz, e o curso, que é constante, é vário,
Vai nas águas levando, involuntário,
Luas onde me acordo e me adormeço.

(GULLAR, 2008, p. 7).

Na estrofe, podemos perceber a recorrência da temática criação literária, agora metaforizada como um rio que corre sem começo nem fim, numa constante de informações, nos quais as águas levam ao involuntário, mas que, em seguida, acorda para uma racionalidade. A criação literária é novamente demonstrada no poema seis da série: sendo no início totalmente mistério, o poeta (administrador) pisa em terreno desconhecido; contudo, após alguns momentos, há o trabalho poético, momento em que se descobre e se constrói o poema.

O mistério poético e a busca da poesia se iniciam em *A Luta Corporal* e percorrem praticamente toda a carreira literária de Gullar, sendo temas de várias obras e o objetivo do escritor ao escrever. Gullar é um poeta de faces o qual, em tom de confissão, afirma ter chegado à poesia almejada somente ao escrever poemas estritamente sociais. Verificamos, assim, que o encontro com a real literatura (para o escritor) se dá apenas em seu momento social.

Vale ressaltar que Gullar não tinha, até a escritura de *A Luta Corporal*, contato com a poesia moderna (a literatura fora dos padrões parnasianos). “Os sete poemas portugueses” assinalam a sua inscrição nessa nova poesia. O que marcou o primeiro contato dele com a poesia construída fora dos moldes formais literários foi a leitura da obra *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade. Porém, para Gullar, inicialmente, aquilo não era poesia e, inclusive, teve uma resistência a aceitar tal experiência moderna. Mesmo sendo um escritor adepto a novidades, o poeta buscou novos exemplos daquele tipo de poesia lendo Otto Maria Carpeaux e Mário de Andrade. O que lhe parecia inicialmente inconcebível se tornou algo aceitável, aderindo à nova forma poética, conforme esclarece ainda na *Aula Magna*:

Poesia para mim era isso [parnasiano] até ler Carlos Drummond de Andrade e sua *Lua diurética*. Não dá. Lua diurética? “Escrevo teu nome com letras de macarrão na sopa”. Levei um choque. Fui para Biblioteca Pública de São Luiz ler Otto Maria Carpeaux e

Empalhador de passarinho, de Mario de Andrade. Informado do que era esse movimento, aderi, fui ser um poeta moderno.

Lembro que, nessa época, li uma frase do Gauguin que era a seguinte: “quando eu aprender a pintar com a mão direita, vou passar a pintar com a esquerda e quando aprender a pintar com a esquerda, vou pintar com os pés”. Isso significa que não se pode viciar, não se pode estagnar num maneirismo, não pode ter princípio *a priori*, normas como aquelas do parnasianismo. Não queria nada do passado, nada pré-estabelecido e queria que a própria linguagem nascesse com cada poema, o que é absolutamente impossível, porém me propus a isso. *A luta corporal* foi uma tentativa progressiva de realizar isso, até que, chegando a um determinado momento, percebi que não tinha caminhado um passo na direção de realizar esse ideal. Decidi que somente escreveria o poema que representasse um passo adiante no sentido de realizar o ideal da linguagem nascer junto com ele. E depois disso, praticamente, não consegui escrever mais. (GULLAR, 2006a, p. 18-20).

E a partir de então, passou a acreditar que valores não são estáveis e estão sujeitos a uma constante avaliação e a possíveis transformações: “os valores são transformáveis e mutáveis, são sujeitos à crítica, à avaliação” (GULLAR, 2006a, p. 18). Passou, portanto, a ver beneficentemente a poesia moderna e ainda mais o experimental, inclusive, fazendo disso um de seus momentos poéticos. Este, segundo o poeta, foi decorrente da leitura da frase de Paul Gauguin, pintor francês pós-impressionista, que evidenciava a importância de estar em constante evolução. Assim, aplicou isso à poesia e o experimentalismo passou a fazer parte de sua poética.

Essa busca do novo em literatura e de sua inscrição no moderno é marcada também com a participação de Gullar na 1ª Bienal de São Paulo em 1951, a qual, mesmo sendo um evento voltado às artes plásticas, propiciou aos escritores um contato com as artes modernas, conforme destaca Eileen Cunha (1994, p. 39):

O panorama artístico do Rio de Janeiro no ano de 1952 já estava bem modificado desde a I Bienal de São Paulo em 1951, o que permitiu que nossos artistas tivessem um contato mais significativo com a arte de expressionistas, construtivos, cubistas, surrealistas e principalmente com os concretistas Sophie-Tauber Aep, Richard Loose e o tão esperado Max Bill. (CUNHA, 1994, p. 39).

O momento político e social de escritura e publicação de *A Luta Corporal* também era favorável à renovação da arte, visto que com a era Vargas houve a

aceleração da modernização, além do populismo, que buscava mais democracia e benefícios econômicos e sociais para as camadas mais populares.

A Luta Corporal representa esse momento experimentalista de Gullar, na qual é bem empregada a nova linguagem poética que renasce a cada poema (exceto no caso de “Os sete poemas portugueses”, pois o poeta está tentando novas formas, entretanto, cai em algumas regras parnasianas). Nesse sentido, a maior parte dessa obra é marcada pela rejeição aos princípios formais de poesia, sendo considerada uma destruição, conforme destacamos e como afirmam José Divino Cavalcante Costa e Luís Henrique Serra: “NA *Luta Corporal*, Ferreira Gullar rejeita a forma natural das palavras, sua formação, e lança um livro de poesias feitas a partir das desconstruções de linguagem, da fragmentação dela” (COSTA; SERRA, 2012, p. 48). João Luiz Lafetá também destaca a batalha destrutiva presente em *A Luta Corporal*, afirmando, inclusive, haver um surrealismo, justamente pela inconsciência do escritor em realizar destruições e revoluções: “*A luta corporal* é o grande signo de uma batalha destrutiva que a literatura vem travando há tempos, e que pode ser rastreada através das obras de Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, passando pela revolução surrealista até os nossos dias” (LAFETÁ, 2004, p. 227).

Anos depois, o poeta verá que a reconstrução da linguagem é “absolutamente impossível” de se realizar, como percebemos no poema já destacado “Roçzeiral”. Os versos iniciais dele são explicados por Gullar ainda na sua *Aula Magna* da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Ao passar pela Praia de Botafogo, havia visto os canteiros estorricados e pensei que as flores estavam lá, apenas invisíveis, depois elas reapareceriam. Bolei um verso que era o seguinte: “Ao sopro da luz/
A tua pompa se renova numa órbita”.

Depois desse verso, vi que não caminha na direção do meu ideal, então eu o excluí, não o escrevi, me neguei a fazer o poema a partir desse verso. Continuei andando pela Rua do Catete quando explodiu na minha cabeça “Au sôflu i luz ta pom-pa inova orbita”. O verso anterior virou isso. Vibrei: “estou livre”. Persisti em fazer o poema Roçzeiral, que foi o meu primeiro poema moderno [...] estávamos livres para fazer outra poesia. Começou a nascer um poema sem discurso, um poema sem sintaxe gramatical, um poema com sintaxe visual. (GULLAR, 2006a, p. 18-20).

O verso inicial foi pensado numa sintaxe já existente e numa ortografia convencional. Todavia, se construísse um poema nessas estruturas, o escritor não estaria livre do já imposto à poesia. Nesse sentido, o verso e todo o poema se transformaram numa agressão à sintaxe, a fim de se livrar de todo o parnasiano e ir rumo ao moderno, formando obras com sintaxe visual e até sonora. A exemplo, temos “Rozçeiral”, ou ainda “O inferno”, também de *A Luta Corporal*:

Fogo ‘scuro
pura fúria
 fai-
na
 érea
 cê
 érea

(GULLAR, 2008, p. 55).

BUSN DEVÂNU
DESDECIONOVÃ

ÇAR ÇAR
fedor do dia, bi-
cho
bichu [...]

(GULLAR, 2008, p. 58).

Nas passagens de “O inferno”, podemos observar o uso de uma sintaxe e de uma ortografia visual na primeira estrofe e visual e oral na segunda, representando, inclusive, a palavra como se lê: “bichu”, o que se tornará princípio dos movimentos literários Concretismo e Neoconcretismo, dos quais Gullar participará ativamente.

Alfredo Bosi (1994), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, também destaca esse percurso realizado por Gullar, de uma história e criação parnasiana para um escritor e autor participante do movimento atual da poesia, o Modernismo. Segundo o teórico, o moderno em Gullar se dá justamente através da experimentação no corpo da palavra e na sintaxe, buscando criar uma nova linguagem.

Essa desvirtualização do já imposto ortográfica e sintaticamente é o ponto central da obra e o que há de mais moderno nela. É uma crença na falta de limites da sintaxe e da expressão; é, inclusive, o que há de maior originalidade, conforme esclarece Zaira Turchi, convocando Oliveira Bastos¹²:

O crítico Oliveira Bastos publicou em 54, no **Diário Carioca**, uma série de seis artigos onde analisa a experiência do poeta maranhense. Afirma que a originalidade do livro consiste no fato de que os poemas buscam uma legitimação e não um encantamento verbal (TURCHI, 1985, p. 28).

Além disso, podemos destacar ainda o moderno no uso do verso livre, proposto e imposto pelo Modernismo, principalmente pela vanguarda Futurista, o que leva Gullar a realizar poemas utilizando o verso livre:

As crianças riem no esplendor das frutas, Vina
o sol é alegre.
Esta estrada, esta estrada de terra
onde a velhas sem teto se transformam em aves. O sol
é alegre.

[...]

Os meus olhos, sábios, sorriem-me de entre as pedras.
Prossegue, eu te escuto, chão, usar a minha língua.

[...]

Nós, caminhamos entre as árvores. Quando é verão, os druidas,
curvados, recolhem as ervas novas

(GULLAR, 2008, p. 37-8).

Neste poema, “A fala”, observamos uma irregularidade métrica, com fuga à restrição métrica e ao decassílabo ou às redondilhas. Contudo, Gullar não se limita ao uso do verso livre. Chega a realizar, ainda em *A Luta Corporal*, o poema em prosa. Gênero entendido aqui segundo as concepções de Antônio Donizeti Pires, disponíveis

¹² Os artigos de Bastos consultados por Turchi (1985) foram: “A experiência de Ferreira Gullar”, *Diário Carioca*, Suplemento dominical – Letras e Arte. Rio de Janeiro, 9, 16, 23, 30 de maio e 6, 13 de junho de 1954.

em seu artigo “Imagem e epifania nos poemas em prosa de Cruz e Sousa” publicado na revista *Texto Poético*:

o poema em prosa exacerba o ritmo e a imagem [...]. O poema em prosa, enfim, deixando de lado entraves maiores como o verso e a metrificaco, relativizando o emprego da rima e da estrofe, valoriza essencialmente o ritmo e a imagem, bases da renovao da poesia da modernidade: esta, ora se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos, e ora com os ritmos e imagens (interiores) ditados pelo Eu profundo do artista, cada vez mais cnscio do esfacelamento do mundo e de sua fragmentao como sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia) (PIRES, 2013, p. 86).

Nesse sentido, o poema em prosa coloca em destaque apenas o ritmo e as imagens, evitando se preocupar com os demais recursos poéticos como o metro, a estrofe, a rima. Fernando Paixão, poeta e professor da Universidade de São Paulo (USP), complementa a ideia do poema em prosa e destaca que  uma produo típica da inquietude, sendo a metalinguagem uma temática recorrente nos poemas em prosa, gênero que ele chama de “escrita do desassossego”: “a metalinguagem costuma ser um viés recorrente nesse tipo de escrita [poema em prosa].  como se boa parte dos poemas em prosa quisesse partilhar com o leitor uma inquietude que também supõe a angústia da expressão” (PAIXÃO, 2008, p. 207).

Assim, Gullar, poeta de busca e inquietudes, em seu momento experimentalista, realiza poemas em prosa, evidente no exemplo abaixo:

Ranara, serpente branca, pão de monge, te enroscas entre as colunatas da fome. Ranara, Ranara, estamos deitados sem campo, para que regreses irrisória da pureza dos meus abismos. Quando estiveste em Buenos Aires, que descomps teu costumeiro desleixo?

(GULLAR, 2008, p. 32).

O poema “*The Sky Above Us*” (em português, “O céu acima de nós”) narra através dos animais – primeiro a serpente chamada Ranara, em seguida elefantezinhos

que seguem o que a serpente ditou –, a libertação e um futuro que é certo a cada um. É, portanto, um autor inovador.

Podemos perceber o moderno ainda em vários outros pontos desta primeira obra de Gullar. Como, por exemplo, a temática que permeia toda *A Luta Corporal*, quiçá toda a poética de Gullar, e é foco também da lírica moderna e contemporânea: “a criação poética”, realizando uma metaliteratura, entendida em nosso trabalho como conceitua Roland Barthes, na sua célere obra *Crítica e Verdade*: “expressar numa linguagem simbólica (metalinguagem) as reações, as estruturas de uma linguagem real (linguagem-objeto)” (BARTHES, 2007, p. 27). A metalinguagem é entendida como aquela que a partir da linguagem discute ela mesma; logo, falar da linguagem através dela. A metaliteratura não se faz diferente: é a discussão da literatura a partir de um fazer literário; no caso de Gullar, se discute a criação literária e ainda a função do poeta.

Podemos ver *A Luta Corporal* como metaliterária, visto que a demonstração da luta do poeta com a poesia, numa tentativa de desvendá-la, bem como libertá-la, permeia praticamente todos os poemas. Todavia, como exemplo mais pontual destacamos os trechos a seguir:

MAS EU, NÃO OUTRO, E MINHA LINGUAGEM É A REPRESENTAÇÃO
DUMA DISCÓRDIA
ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO.
E SE É NO ÓDIO QUE ELA MELHOR SE ACENDE,
O ÓDIO NÃO DURA, E A SUA LUZ SE PERDE OUTRA
NUM RASTILHO SUICIDA
LUTEI PARA TE LIBERTAR
eu- LÍNGUA

(GULLAR, 2008, p. 53).

A partir da metaliteratura presente em Gullar, verificamos um autor, e até mesmo um escritor, consciente de sua produção literária, visto que o poeta discute, realizando literatura, o seu fazer literário e seu trabalho acurado de poesia. O escritor se evidencia dentro do poema: ao discutir o processo de escrita, destaca a figura escritor – aquela formada para essa função –, e faz isso ao mesmo tempo em que discute o processo de formação, criação e leitura de literatura, conforme os estudiosos José Costa e Luís Serra no artigo relacionado à obra *Em alguma parte alguma*, já referido

anteriormente: “Um eu lírico que, como poucos, discute sobre o processo de formação, criação e leitura da literatura, sobretudo, do poema, como manifestação primeira da literatura” (COSTA; SERRA, 2012, p. 45).

Talvez justifique o uso constante da metaliteratura o fato de Gullar ser um escritor e também crítico literário, tendo a preocupação de entender e discutir o labor literário, transpondo-o para a realização poética. O fato de o poeta se fazer crítico e realizar crítica de poesia no interior da obra criativa pode ser também expressão de que ele ainda não sabe o que é para ele a poesia, por isso precisa indagar e perseguir. Nesse sentido, o escritor constrói um autor experimentalista e com realizações metaliterárias para suprir essas necessidades do escritor.

A metalinguagem pode ser ainda notada no conhecido poema “Galo Galo”, em que o poeta versifica um galo num saguão na tentativa constante de se expressar diante de diversas situações, na maioria delas cotidianas. Dessa forma, a partir de questionamentos frequentes, o poeta – que pode ser assemelhado ao escritor –, figurado no poema em galo, tenta se expressar, mostrando o vir da poesia, sendo essa o canto do animal:

O galo
no saguão quieto.

[...]

Vê-se: o canto é inútil.
O galo permanece – apesar
De todo o seu porte marcial –
Só, desamparado,
Num saguão do mundo.

[...]

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

(GULLAR, 2008, p. 12-13).

No trecho destacado, a partir da descrição do local e do animal galo, verificamos uma liberdade na estrutura do poema, além do uso de uma linguagem simples e cotidiana.

Todavia, o poema é ambíguo, visto que podemos identificar o animal como poeta que quer, sem necessidade, cantar. Mas pode-se pensar ainda ser o galo uma representação do povo, o qual não tem voz frente a uma série de atividades. Em ambos os casos observamos um desdobramento do escritor e autor. Sendo poeta, Gullar se coloca dentro do poema; sendo sociedade, ele se integra, subjetivamente, a esse povo que é narrado.

Especificamente na segunda visão, podemos pontuar que esse poema (bem como *A luta corporal* em si) seja uma antecipação do momento social que Gullar assumirá com a publicação de *Dentro da noite veloz*, primeira obra dessa face do poeta.

Observamos ainda em *A Luta Corporal* um autor revolucionário e inquieto com o parnasiano no âmbito literário. O autor propõe um luta com o excesso de regras, fazendo uma obra que demonstra uma inquietação e um pedido de mudança da arte. Nos poemas, o pedido de libertação é realizado através de vários experimentos, como a proposta de uma nova linguagem. Mas há também, por exemplo, o uso dos versos livres, o poema em prosa e a metalinguagem, os quais não eram bem vistos anteriormente, já que a forma da poesia estava dada e quase não havia questionamentos.

Temos, portanto, uma obra experimentalista que marca a renovação da literatura, principalmente esteticamente. Ligado a isso, o próprio Gullar, no empreendimento de analisar *A Luta Corporal* em seu livro crítico já destacado, *Cultura posta em questão*, afirma: “em 1954, a par de outros sintomas, anunciava o rompimento com as fórmulas poéticas vigentes” (GULLAR, 1965, p. 95). Assim, 1954, ano de publicação de *A Luta Corporal*, é um momento de rompimento, que se faz presente na obra a que nos estamos dedicando.

Essa revolução em *A Luta Corporal* pode ser vista de modo gradual, pois, se visualizarmos a obra como um todo, observamos um início mais parnasiano e com foco nas recomendações e fórmulas clássicas. Integra essa parte a série “Os sete poemas portugueses”; em seguida, um poema em quatro movimentos, chamado “O Anjo”, no qual a limitação às normas literárias já deixa de ser explícita, usufruindo de versos com

métricas variadas e sem o uso do soneto, chegando a afirmar que o anjo era contido e agora aguarda uma libertação:

O anjo, contido
em pedra
silencio,
me esperava.

[...]

O anjo grave
agora.
Começo a esperar a morte

(GULLAR, 2008, p. 10-11).

Seguem essa mesma liberdade, não muito revolucionária, os próximos poemas e séries, como o “Galo galo”, “Galinha” e a série “O mar intacto”, nos quais a poesia é novamente a temática central, numa constante busca do autor para encontrar significado de diversas informações as quais não lhe são dadas com facilidade, chegando a conjuntos de poemas como “Um programa de homicídio”, “Cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”, em que temos o uso de versos livres e a realização de poemas em prosa, alguns deles intitulados como cartas. Mas os consideramos poemas, pois integram um livro declaradamente de poesia e, além disso, possuem uma linguagem mais poética, fazendo uso de figuras de linguagem, entre outros recursos propriamente da escrita em versos.

Em relação a “Carta do morto pobre”, Gullar (1965), em *Cultura posta em questão*, afirma ser apenas uma carta. Ainda assim observamos uma retórica poética presente fazendo um poema em prosa.

Nesses poemas, o escritor e autor adere à concepção mais moderna de poesia. Abandona as convenções literárias formais, principalmente em relação à linguagem, chegando, inclusive, a dialogar com Machado, possivelmente, aludindo a Machado de Assis, afirmando que toda herança será abandonada, ou seja, tudo que já foi feito e deixado de legado à literatura será abandonado para realização do novo:

MACHADO:

quanto minuto curtíssimo se desprende do teu paletó desusado?
zado? amanhã estaremos emborcados contra o susto de toda he-
rança, de toda. Amanhã... deixa.

(GULLAR, 2008, p. 35).

Seguido a esse conjunto de poemas, que marcam o centro do livro, passa-se a tratar sobre a linguagem diretamente, como o longo poema “A fala”, ou indiretamente, como em “O inferno”. Por fim, para chegarmos ao ápice da revolução com a linguagem e com os preceitos poéticos já impostos, há o poema final de *A Luta Corporal*, destacado no início de nosso trabalho: “Roçzeiral”. O próprio Gullar (1965, p. 99) afirma, em *Cultura posta em questão*, que não estamos diante da linguagem do início da obra, mas não estamos próximos nem na linguagem e nem na estrutura dos poemas iniciais.

Está, portanto, no fim da obra o auge da revolução proposta: há uma gradação de revolução dentro de *A Luta Corporal*, iniciando com poemas notadamente formais e chegando ao clímax da revolução literária.

A obra de 1954 nos levará ao poema espacial e, posteriormente, ao movimento da poesia concreta, que também desemboca no movimento Neoconcreto, como afirma Bosi (1994, p. 473): “*A Luta Corporal* (1954) abriu caminho para a afirmação da poesia concreta no Brasil”. Tais movimentos podem ser visualizados nos poemas já destacados anteriormente, como, por exemplo, “Roçzeiral”, dentre outros.

Conforme pontuamos ao longo desta discussão, observamos nos poemas que compõem *A Luta Corporal* Gullar como o escritor no seu momento experimentalista, numa tentativa de construção da obra poética, segundo sua percepção e concepção de literatura e da linguagem literária. Para tanto, realiza experimentações, fazendo dos poemas um laboratório de literatura, podendo se frustrar ou não.

Para o escritor Gullar (2006b), o poema é, efetivamente, o local de se descobrir como participante de uma sociedade e até mesmo como crítico literário. Por isso, é um poeta aberto a experimentações.

Toda essa discussão reafirma também que temos, na obra de Gullar, um autor totalmente ligado, de modo indissociável, ao escritor Gullar. O que também destaca

Zaira Turchi (1985, p. 25), em relação ao lírico de modo geral: “No lírico não há a criação de um mundo ficcional que se confronta com o cotidiano, mas é a própria realidade objetiva que surge transformada pela vivência subjetiva”. Em *Gullar*, especificamente, podemos identificar a realidade e a busca pessoal do próprio escritor, o que se fará também presente nas demais obras poéticas do autor.

2.2. *Dentro da Noite Veloz*: O encontro do poeta com a poesia

Neste ensaio, temos como objetivo analisar a obra Dentro da Noite Veloz, ainda à luz das discussões teóricas, principalmente de Bakhtin (2008), e das conclusões a que chegamos na primeira parte de nosso trabalho. Temos em vista principalmente visualizar com mais precisão o desdobramento, ou seja, a consubstanciação do escritor e autor em Dentro da Noite Veloz, obra que representa um dos momentos de Ferreira Gullar, talvez o mais significativo deles: o social; nesse momento, o escritor afirma encontrar o que almejava em poesia. Assim, iniciaremos com um poeta metaliterário que mostra a principal tônica de Dentro da Noite Veloz e a partir de sua análise expandiremos para a obra como um todo.

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova.

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro.

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta.

(GULLAR, 2008, p. 145).

O poema acima, “Meu povo, meu poema”, está inserido em *Dentro da Noite Veloz*, a primeira obra de um novo momento de Ferreira Gullar, o social, a que Maria Zaira Turchi (1985) define como “Lirismo solidário”.

Passada a face experimental, inaugurada por *A Luta Corporal*, concretista e neoconcretista de Gullar, o poeta detém sua preocupação ao social e político. Nesse

novo momento, o povo ou a política estão contemplados em praticamente todos os poemas, sendo abordada a temática de cunho social, mas sem atingir o tom panfletário.

A obra a que nos ocupamos desse momento, *Dentro da Noite Veloz*, coincide com o momento histórico da ditadura militar no Brasil, além da inscrição de Gullar nos Centros Populares de Cultura (CPC) e na União Nacional dos Estudantes (UNE). Disso, podemos presumir que é a partir de 1960 que o poeta, como autor e escritor, adquire uma preocupação com as classes sociais mais populares, o que se transpõe para sua poética com o objetivo de dar voz àqueles que não a têm.

Além disso, a década de 1960 no Brasil é marcada por grande movimentação política, a saber, o nacionalismo imposto pelo então presidente da república Juscelino Kubitschek, ou ainda as reivindicações políticas do povo neste período. Foi ainda o momento histórico em que o conhecido JK, conforme destaca Marcílio Marques Moreira (2001), propõe e coloca em prática o nacionalismo-desenvolvimentista, programa que alicerçava seu governo e cujo objetivo era desenvolver economicamente o país ao máximo, como o slogan de campanha sugeria: “50 anos em 5”. Tal crescimento ocorreu nos cinco principais setores: transporte, energia, indústria, alimentação e educação. Todavia, não houve o crescimento na medida que se estimava.

Dessa forma, observamos um contexto propício para a realização da literatura de cunho social e política, a que chamaremos, mesmo com as várias e contraditórias teorias, de literatura engajada. Maria Zaira Turchi (1985, p. 85-90) aborda essa discussão problemática, pois o termo “engajado” possui várias interpretações. Alguns teóricos e críticos da literatura acreditam que toda arte e todo autor representa, de algum modo, a história do ser humano e que, por sua vez, está inserido num momento histórico. Por isso, podemos considerá-las sempre engajadas. Outros acreditam que cabe apenas à prosa cumprir com esse papel, não competindo à poesia apontar para a realidade.

Ressaltamos, então, que chamamos de literatura engajada, tal como nos destaca Jean-Paul Sartre (2004) em *O que é Literatura?*, aquelas obras diretamente ligadas a causas políticas e sociais, sendo, portanto, as que demonstram uma realidade histórica e se posicionam diante de questões sociais.

Dessa forma, como o poema que destacamos no início deste ensaio nos exemplifica, o povo estará presente na literatura de Gullar a partir de então. O próprio

título do texto nos pode assegurar isso, além de podermos visualizar o povo sendo o próprio poema: “Meu povo, meu poema”. Eles, povo e poema, nascem e crescem juntos, conforme exemplificado nos versos através das imagens do fruto e da árvore, sendo o poema um fruto que cresce na árvore (povo), cabendo ao poeta colhê-lo. São utilizadas ainda as analogias do canavial e o açúcar para o nascer da criação literária, os quais devem atingir um estágio maduro. Para concluir, o autor afirma que ele devolve o poema ao povo, pois é uma criação da sociedade e, portanto, deve ser para ela.

Contudo, o que o poeta aqui devolve à sociedade é, segundo ainda os versos, algo menor do que se planta e do que se canta. Logo, verificamos que o poema expõe uma incapacidade do escritor, que fica na impossibilidade de devolver ao povo um material de igual valia, como o que se planta e se canta, mostrando ainda um desejo da voz lírica de equiparar o seu trabalho ao do povo. Observamos ainda no poema um tom declaratório o qual propõe, através da metalinguagem, realizar uma fotografia da sociedade, ou seja, mostrar o povo em seus versos e na sua literatura.

A metalinguagem ou temática voltada à realização poética é um recurso que permeia todas as obras de Gullar, não se fazendo diferente em *Dentro da Noite Veloz*, sendo recurso fundamental para que o poeta se equilibre no instável da poesia pública. Além do exemplo destacado, observamos vários outros poemas. No poema “Não há vagas”, o poeta expressa uma crítica à poesia com temática delimitada, presente também em *A Luta Corporal*; mas em *Dentro da Noite Veloz* de modo mais explícito. Ou seja, há uma crítica, por exemplo, às poéticas que inseriam nos poemas apenas as idealizações e as vidas impossíveis. O que nos leva ainda a concluir que Gullar, apesar de inscrito numa nova face, não abandonou alguns de seus princípios já expostos em *A Luta Corporal*, tal como a fuga da poesia com excesso de regras e a discordância desse tipo de poesia em vários aspectos, desde temáticos a estruturais:

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
Não cabem no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar

do pão.

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

– porque o poema, senhores,
está fechado:
“não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira

(GULLAR, 2008, p. 149-150).

Ao apresentar o que não tem vagas no poema, pode-se perceber uma crítica, como já destacamos, da literatura. Além disso, os versos questionam os altos preços dos itens básicos de sobrevivência, ademais do baixo salário do funcionário público, colocando como um “salário de fome” (GULLAR, 2008, p. 150), e evidenciado ainda o trabalho árduo de um operário, fazendo uma crítica social. Segundo o próprio autor, o poema que não dá voz a esses que não a têm e que não representa a sociedade, não possui finalidade: “não fede/nem cheira” (GULLAR, 2008, p. 150), ou seja, não há nenhuma representatividade ou necessidade.

Conforme destacamos anteriormente, o poema “Não há vagas” faz uma crítica ao estado por que passou a poesia, não inserindo em seus versos o funcionário público, cargo que o próprio escritor já ocupou, e os altos preços dos itens alimentícios, a citar feijão, arroz, gás, luz, telefone, leite, carne, açúcar e pão. Colocando apenas os homens e as mulheres ideais e a fruta nunca vendida, era contemplado apenas o irreal e nada do que o povo ou a classe menos favorecida passava. Gullar vê no poema um local para a

expressão do que não está acontecendo como deveria, um espaço de manifestação e reivindicação dos direitos de todos.

Nesse sentido, nos parece que a visão de Gullar, a partir de *Dentro da Noite Veloz*, é versificar a realidade, fugindo do idealizado, que já foi muito demonstrado na literatura. Sua nova crença é destacar as mazelas da sociedade. O que será crescente em *Dentro da Noite Veloz* e no próximo momento do escritor, memorialista, cujo marco é o *Poema Sujo*, conforme destaca João Luiz Lafetá (2004, p. 233): “Pouco a pouco os textos de *Dentro da Noite Veloz* vão mostrando uma necessidade crescente de particularizar temas e motivos. Já não se toma mais em abstrato o outro”. O outro não sendo mais abstrato à poesia, os exemplos e temas de Gullar, a partir de então, são concretos.

A concretude de exemplos, ou seja, tratar o real na Literatura, se expande a outros artistas, dos mais variados tipos de arte, que produzem obras de cunho mais nacionalista e, por vezes, sociais, conforme pontua Marcelo Ridenti (2006, p. 234) ao realizar um levantamento político e artístico de 1960 a 1970:

Depois do golpe de 1964, essa estrutura de sentimento de brasilidade (romântico) revolucionária pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros; nos desdobramentos da dramaturgia do Teatro Cerena – como a peça *Cerena Conta Zumbi* e na celebração da comunidade negra revoltosa; e especialmente no romance *Quarup*, de Antonio Callado, que exaltava a comunidade indígena e terminava apontando a via da revolução social, e que foi chamado por Ferreira Gullar de “ensaio da deseducação para brasileiros virar gente”.

Tal catalogação é também feita por Antonio Hohlfeldt (1994, p. 192) no artigo relacionado ao jornalismo e literatura na década de 70: “poetas como Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’Anna e Moacyr Félix, Carlos Nejar e tantos outros [...] vão publicar, naquele momento, obras significativas e hoje exemplares da participação dos poetas na redemocratização nacional”. Verifica-se que há várias produções, cada uma com uma tônica diferente, mas que se ligam com o objetivo que falar da sociedade, bem como do sentimento de brasilidade revolucionário. Gullar participou ativamente desses momentos de discussões de tais obras, o que, como destacamos, além de suas inscrições no CPC e na UNE e o panorama histórico propício, pode tê-lo levado a produzir poemas

de cunho social, se posicionando contra o radicalismo do Concretismo e cultuando a volta ao lirismo.

O escritor parece, a partir desse momento, tomar consciência de que é necessário mostrar o povo através da literatura, concordando com o afirmado por Alexandre Pilati (2008, p. 60) em *A condição de autor periférico em Ferreira Gullar*: “a poesia deveria assumir-se parte do dia e da história e não renegá-los”. O crítico afirma que o escritor deve levar em consideração o contexto em que está inserido e destaca que as obras de Gullar e, especificamente, *Dento da Noite Veloz*, obtiveram importância no cenário nacional justamente pela representação da realidade tal como era: “A sujeira e a aspereza da realidade nacional conferem ao texto de Gullar características marcantes dentro do contexto lírico brasileiro do século XX” (PILATI, 2008, p. 60).

Em relação a esse novo momento de Gullar, de preocupação social, Alcides Villaça (1984), na sua tese de doutorado intitulada *A poesia de Ferreira Gullar*, afirma que houve uma evolução em Gullar, e que é a partir dela que o poeta passa a compreender a realidade. Villaça (1984, p. 187) pontua que a evolução se dá na passagem entre *A Luta Corporal* e *Na vertigem do dia*, obras, respectivamente, anterior e posterior a *Dentro da Noite Veloz*. Complementando Vilaça (1984), no sentido de especificar quando ocorre a evolução em Gullar, poderíamos dizer que se dá justamente com os poemas de *Dentro da Noite Veloz*. Mas vale destacar que compreendemos o termo evolução como o passar de um momento de escrita para outro – uma transformação de autor. Até mesmo porque o poeta maranhense não desmerece nenhum de seus momentos. Afirma que foram estágios importantes para sua construção como escritor e utiliza elementos de cada um desses momentos em suas produções artísticas posteriores.

Verificando ainda mais a coletânea *Dentro da Noite Veloz*, podemos destacar inúmeros outros poemas de cunho social e que nos trazem outros recursos que fazem a poética de Gullar ser surpreendente e sempre moderna, como o exemplo de “O açúcar”, em que a preocupação social salta aos olhos e comove o leitor, promovendo uma autorreflexão:

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema

não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira, dono da
mercearia.
Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos vinte e sete anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

(GULLAR, 2008, p. 152-153).

O poema inicia com uma reflexão sobre como o açúcar branquíssimo que adoçará o café chegou até a mesa naquela manhã, destacando que não foi um milagre e nem o próprio autor que o produziu. A partir dessas reflexões simples de uma atividade costumeira e diária, o poeta leva o leitor até os canaviais e às usinas escuras, fazendo-o encontrar-se com homens sem nenhuma das condições básicas de sobrevivência. Porém, antes disso, na segunda estrofe, é engrandecido o açúcar que está à frente do autor e que adoçará seu café naquela manhã em Ipanema, comparando o açúcar ao beijo de moça e a água na pele. Em seguida, destaca que o alimento cristalizado, doce e branco, não foi

produzido pelo Oliveira, dono da mercearia da esquina e nem pelo dono da Usina em Pernambuco.

O produto daquela manhã veio de canaviais extensos, de lugares distantes, e foi produzido por pessoas que vivem nessas regiões, locais que não têm hospitais, escolas e em que a expectativa de vida gira em torno dos vinte e sete anos, aproximadamente. Assim, esse homem de vida dura e amarga produziu o açúcar que adoça o café.

O poeta faz uma crítica a regiões do país que não têm condições básicas de sobrevivência, sem itens elementares para subsistência e que são de direito garantido ao cidadão, além de levar o leitor à reflexão e à tomada de consciência da produção do açúcar com que adoçamos o café diariamente e das situações de trabalhadores no Brasil. A diferença social existente em nosso país é destacada, colocando o produtor numa cidade distante, carente de alimentos e serviços elementares para a vida. Em contrapartida, se coloca em Ipanema, um bairro nobre do Rio de Janeiro, que nos remete a imagens como o paraíso do surfe, além de lembrar os bairros também ilustres com que divisa: Leblon, Copacabana e a Lagoa.

Hermenegildo José Bastos (2002, p. 89), no seu artigo intitulado “A estética da mercadoria no poema ‘O açúcar’ de Ferreira Gullar”, acredita que o poeta usa o açúcar numa tentativa de nos levar também à formação do poema. Assim, segundo ele, “O açúcar” narra mais que a produção da sacarose, mas também a escrita literária, pontuando que se confundem a criação poética e do açúcar: “É verdade que ele [o poeta] está falando do açúcar, mas, se estamos certos, açúcar e poema se confundem, ao menos num primeiro instante. A sua diferenciação só se coloca na perspectiva do leitor, do consumidor do poema” (BASTOS, 2002, p. 89).

Nesse sentido, seguindo as afirmações de José Bastos (2002, p. 89), acreditamos que o autor convida o leitor à reflexão de que o poema, pronto numa manhã em Ipanema ou qualquer outro lugar nobre e na tranquilidade do nosso dia a dia, não foi produzido pelo poeta, mas pelo povo, por homens que vivem distantes. Isso nos revela a tentativa de destacar que os temas poéticos estão presentes nesses seres humanos de vida precária. Sendo essas pessoas que levam o escritor a produzir o poema, reafirmamos a discussão inicial, de que o poeta, segundo esse novo momento, quer apenas transpor os problemas e as mazelas da sociedade para suas obras, por vezes, no caso de Gullar, problemas de sua terra natal (Maranhão) ou ainda alguns deles vividos pelo próprio escritor, fazendo com que a arte, realmente, não seja um produto apenas

seu, mas do e para o povo. Inclusive, essa sociedade é colocada em primeiro plano em *Dentro da Noite Veloz*: “Meu povo, meu poema”.

Não é apenas a criação literária, entretanti, o ponto de contato que Hermenegildo Bastos (2002, p. 86) vê entre as produções do poema e do açúcar. Visualiza também uma relação capitalista: “Poema e açúcar são produzidos segundo as leis do capitalismo avançado e são também prazerosos”. Alexandre Pilati (2008, p. 10), na sua obra já referida, também coloca essa relação de “O açúcar” com o capitalismo, concluindo que essa produção do poema como mercadoria é típica da modernidade: “O açúcar [...] denuncia o poema como forma de mercadoria, e não como causa e efeito de si mesma” (PILATI, 2008, p. 10).

Temos que ressaltar ainda que Gullar vive e compactua com as vivências de cada um dos povos representados em seus poemas, como é esclarecido a partir do documentário *O Maranhão de Ferreira Gullar* (2012), em que observamos a capital e o povo maranhense fazerem parte do cotidiano do escritor. São essas vivências e até subjetividades os temas poéticos de *Dentro da Noite Veloz*, pois nos poemas em que não há uma representação sua, pessoal, há de seu povo: o maranhense, do qual também faz parte. O poeta parte, portanto, de uma experiência subjetiva e pessoal, tal como em “O açúcar”, que se delonga a partir do café da manhã em Ipanema.

Em meio a essa preocupação social e a partir dela, notamos também a representação histórica presente em vários dos poemas de *Dentro da Noite Veloz*. Momentos históricos como o Regime Militar, o estado totalitário em 1964 ou ainda o Golpe Militar. A exemplo, podemos destacar o poema “Boato”:

Espalharam por aí que o poema
é uma máquina
ou um diadema
que o poema
repele tudo que nos fale à pele
e mesmo a pele
de Hiroxima
que o poema só aceita
a palavra perfeita
ou rarefeita
ou quando muito aceita a palavra neutra
pois quem faz o poema é um poeta
e quem lê o poema, um hermeneuta.

Mas como, gente,

se estamos em janeiro de 1967
e é de tarde
e alguns fios brancos já me surgem no pentelho?
Como ser neutro se acabou de chover e a terra cheira
e o asfalto cheira
e as árvores estão lavadas com suas folhas
e seus galhos
 existindo?
Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há uma ditadura no país
e eu estou infeliz?

Ora eu sei muito bem que a poesia
não muda (logo) o mundo.
Mas é por isso mesmo que se faz poesia:
porque falta alegria.
E quando há alegria
se quer mais alegria!

(GULLAR, 2008, p. 170-71).

Em “Boatos”, o poeta novamente critica o tipo de poesia que só aceita a palavra perfeita, sendo uma máquina ou diadema. Portanto, algo que é produzido em moldes e regras. Para isso, destaca ainda o período histórico muito conhecido e já tematizado por muitos poetas do Modernismo – como, por exemplo, Vinícius de Moraes –, a bomba de Hiroshima, fazendo referência direta ao acontecimento na província Japonesa Hiroshima, bombardeada aos fins da Segunda Guerra Mundial.

Além disso, no fim da segunda estrofe, o poeta destaca a ditadura militar vigente no país no ano de escritura do poema, 1967, afirmando que nesse contexto o autor não consegue se manter imparcial, pois se mostra indignado e insatisfeito com a situação política brasileira. Logo, confirma nossos apontamentos iniciais – que os poemas de 1960 realmente têm uma conotação política e social, além de pessoal, demonstrando, por exemplo, seus sentimentos de infelicidade. Por fim, o poeta novamente, assim como em “Meu povo, meu poema”, confirma que a poesia não pode mudar o mundo, mas pode demonstrar o descontentamento que alguns movimentos e acontecimentos causam, além de também demonstrar a alegria diante de alguns fatos.

A representação da cidade e dos acontecimentos cotidianos de São Luís do Maranhão também são temáticas recorrentes em *Dentro da Noite Veloz*, sendo, inclusive, um adiantamento do famoso *Poema Sujo*, que trará um novo momento

poético de Gullar. O poema “Uma fotografia aérea”, especificamente a parte três, é um exemplo:

eu devo ter ouvido
seu barulho atolou-se no tijuco
de Camboa na febre
do Alagado resvalou
nas platibandas sujas
nas paredes de louça
penetrou nos quartos entre redes
fedendo a gente
entre retratos
nos espelhos
onde a tarde dançava iluminada
Seu barulho
era também a tarde (um avião) que passava
ali
como eu
passava à margem do Bacanga
em São Luís do Maranhão
no norte
do Brasil
sob as nuvens

(GULLAR, 2008, p. 189-190).

Esse é só o início de uma parte do poema “Uma fotografia aérea”, que, como o nome sugere, destaca uma visão aérea da cidade de São Luís do Maranhão. No poema, o avião sobrevoa a cidade mostrando textualmente a capital do estado do poeta, destacando, por exemplo, as platibandas sujas da cidade – os pequenos muros que cercam os telhados das casas –, cuja finalidade é esconder esses telhados; inclusive, muito utilizado nas construções da era clássica.

Alguns resquícios da participação de Gullar nas artes plásticas vieram para a poesia. A exemplo, o uso desses termos próprios da área, o poema concreto ou ainda o próprio poema enterrado, obra que Gullar escreveu e publicou no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, conforme relata no documentário de Zelito Viana (1994), *O Canto e a Fúria*. Logo após essa publicação, Hélio Oiticica, pintor e escultor carioca, propôs a construção da obra. Todavia, o poema, o único com endereço, como ressalta o poeta no documentário, não obteve sucesso, pois choveu muito antes da inauguração e o subsolo da casa alagou antes do lançamento.

Em “Uma fotografia aérea”, além desses aspectos dos telhados típicos de cidades como São Luís do Maranhão, é ainda destacado que o avião penetra nas paredes e nos quartos para mostrar o povo, colocando em destaque as margens do rio Bacanga, localizado na região oeste da capital, uma das maiores áreas verdes do estado, mas que sofreu muitas degradações. O poeta mostra sua cidade de modo não otimista, mas, querendo, obviamente, demonstrar e evidenciar o que precisa ser visto e modificado, realizando uma poesia denunciativa.

O poeta adquire um ponto de vista realista, cujo objetivo é realizar uma crítica da condição humana que ele próprio vivenciou na cidade de São Luís do Maranhão. Os poemas desse momento social de Gullar promovem a reflexão crítica nos leitores, acreditando numa literatura modificadora da sociedade.

Todavia, além de “Uma fotografia aérea”, convém destacar, dentro da linha de cunho histórico e também social, os poemas “Maio de 1964”, “Agosto de 1964” ou “Por mim e por você”, nos quais observamos o golpe de 1931, a Guerra do Vietnã e até mesmo o Ato Institucional. Essas temáticas, conforme destacamos anteriormente e consoante a alguns críticos, são um anúncio do *Poema Sujo*. Hohlfeldt, por exemplo, destaca ser “Por mim e por você” o poema que prepara o leitor para o *Poema Sujo*:

Já em 1968, Ferreira Gullar se apresenta, com *Por você, por mim no Vietnã*, numa linguagem extremamente ágil, valorizando o verso numa montagem cinematográfica. Não surpreendente, pois que, ao explodir com seu *Poema Sujo* [...] um “... retrato falado de todo o Brasil provincial, carente e expectante”. (1994, p. 191-192).

Há ainda o poema que dá nome à obra, “Dentro da noite Veloz”, dedicado ao político, escritor, jornalista e médico argentino Ernesto Che Guevara, ideólogo e líder da Revolução Cubana, que acreditava no socialismo e na união dos povos:

Ernesto Che Guevara
teu fim está perto
não basta estar certo
pra vencer a batalha

Ernesto Che Guevara
entrega-te à prisão
não basta ter razão

pra não morrer de bala

Ernesto Che Guevara
não estejas iludido
a bala entra em teu corpo
como em qualquer bandido

Ernesto Che Guevara
por que lutas ainda?
a batalha está finda
antes que o dia acabe

Ernesto Che Guevara
é chegada a tua hora
e o povo ignora
se por ele lutavas

(GULLAR, 2008, p. 175-176).

Há uma citação direta e constante de Ernesto Che Guevara, visando mostrar que seu fim está próximo. Ao mesmo tempo, o autor se questiona do porque de ainda estar no campo de batalha lutando. Trata-se de uma homenagem do poeta brasileiro de esquerda em seu momento engajado ao grande nome do socialismo mundial. Guevara, conforme destaca em sua biografia Jorge Castañeda (2006), foi um revolucionário que participou de lutas contra o imperialismo no objetivo de implantar o socialismo no mundo. Ele consegue em Cuba, participa do governo de Fidel Castro, inclusive, em 1961 foi condecorado no Brasil pelo presidente da república Jânio Quadros, mas morre durante uma guerrilha na Bolívia.

O poema de Gullar retrata essa emboscada do revolucionário, principalmente na chegada ao Quebrada del Yuro: “Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora/ é mais intenso, o inimigo avança/ e fecha o cerco” (GULLAR, 2008, p. 176); em seguida, a morte do revolucionário argentino:

Não está morto, só ferido.
Num helicóptero ianque
é levado para Higuera
onde a morte espera

(GULLAR, 2008, p. 177).

O autor, em seguida, destaca que o revolucionário morre, mas sua luta permanece, principalmente, na fundação do Partido Socialista, ligado diretamente ao comunismo, partido a que o próprio Gullar permaneceu filiado e crente nos ideais durante anos. Atualmente, para ele, como afirma nos *Cadernos de Literatura* (GULLAR, 1998) do Instituto Moreira Salles, o comunismo acabou e não há mais possibilidade de sua implantação na sociedade atual.

Tendo em vista toda a discussão realizada, observamos que mesmo nos poemas de cunho social ou até mesmo aqueles que têm como objetivo provocar uma autorreflexão estabelecem contato, mesmo que indiretamente, com a vida particular do poeta, não sendo possível, conforme ele mesmo afirma através da metalinguagem, uma poesia impessoal. Assim, os sentimentos subjetivos, as memórias, as crenças e as próprias vivências de Gullar não desaparecem nas obras desse momento social. Justamente o contrário, se faz presente ainda em *Dentro da Noite Veloz*.

Podemos ainda reforçar tais apontamentos com poemas em que a presença da subjetividade é evidenciada e utilizada, inclusive, na tentativa de esclarecer que o poeta é um homem comum:

Sou um homem comum
de carne e de memória
de osso e esquecimento.
Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião

(GULLAR, 2008, p. 153).

O autor do poema é uma pessoa tão genérica quanto tantos outros, formado de carne e osso, de memórias e esquecimentos. É um homem cotidiano, que anda a pé, de táxi e avião como qualquer outra pessoa; logo, um ser como todos nós:

Sou como você
feito de coisas lembradas
e esquecidas
rostos e
mãos

(GULLAR, 2008, p. 153).

Esse homem é ainda um brasileiro, maior, casado e reservista, como mais de 200 milhões de brasileiros, e é ainda um sujeito que vive uma vida comum a todo mundo:

Sou um homem comum
brasileiro, maior, casado, reservista
e não vejo na vida, amigo,
nenhum sentido, senão
lutarmos juntos por um mundo melhor

(GULLAR, 2008, p. 154).

Entretanto, o autor quanto mais se descreve como um homem comum, mais se individualiza, pois fala de sua rua, o caminho que percorre diariamente, atitudes que não são comuns a muitos brasileiros. Assim, mesmo nos poemas de cunho mais social, constatamos o tom subjetivo, pois é versificada a intimidade do poeta. Essa intimidade se confunde, ao menos em partes, conforme o próprio poema afirma, com a de tantos outros brasileiros, fazendo de sua poesia universal e atemporal. Para finalizar o poema “Homem Comum”, o poeta faz uma solicitação, através de um diálogo claro com o leitor: “e não vejo na vida, amigo,/ nenhum sentido, senão/ lutarmos juntos por um mundo melhor” (GULLAR, 2008, p. 154). Pede que junte na luta por um mundo melhor, se integrando como participante ativo dessa batalha.

Esse diálogo com o leitor e a realização da “poesia manifesto” continua a partir de então até o fim do poema, comentando que ele é poeta e que tenta a partir de seu trabalho realizar uma sensibilização. Todavia, por vezes, a poesia não comove, nem pode modificar muitas situações. Assim, o autor pede o auxílio dos leitores para ajudar, por exemplo, os latifundiários:

Poeta fui de rápido destino.
Mas a poesia é rara e não comove
nem move o pau-de-arara.
Quero, por isso, falar com você,
de homem para homem,
apoia-me em você
oferecer-lhe o meu braço
que o tempo é pouco
e o latifúndio está aí, matando

[...]

Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonhos e margaridas

(GULLAR, 2008, p. 154).

Logo, o tom subjetivo se faz presente em “Homem comum”, através, inclusive, do aspecto memorialista. O que reforça que há, efetivamente, um desdobramento entre escritor e autor, até mesmo porque observamos um autor que deseja mudança. Para tanto, demonstra o social, através da narração da vida de muitos trabalhadores ou do oferecer ajuda a muitos deles. Mas para isso se utiliza das vivências particulares, das particularidades do escritor, resultando numa poesia social e também subjetiva.

A subjetividade é, portanto, marco de *Dentro da Noite Veloz*, por esta ter poemas em relação clara com Gullar escritor, chegando a um aspecto até biográfico. Esses tons subjetivos e ainda biográficos podem ainda ser observados em outros poemas de *Dentro da Noite Veloz*, a exemplo do poema “Exílio”, cujo título já nos leva à parte mais conhecida da vida de Gullar, talvez por ter resultado no seu poema mais conhecido, *O Poema Sujo*, que é a narração de suas particularidades através do exílio político:

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
na sombra quente da tarde
entre móveis conhecidos
na sombra quente da tarde
entre árvores e pombos
entre cheiros conhecidos
eles vivem a vida deles
eles vivem minha vida

na sombra da tarde quente
na sombra da tarde quente

(GULLAR, 2008, p. 196).

O poema, com tom também melancólico, destaca que há, em Ipanema, alguém, tratado pelo pronome pessoal de terceira pessoa “ele”, que vive a vida do poeta, entre as

árvores e os pombos, entre os móveis e cheiros conhecidos pelo poeta. Trata-se de um momento de solidão de Gullar, que escreve demonstrando sua indignação em relação ao exílio, seu afastamento da pátria, deixando que outras pessoas vivam sua vida.

Resquícios do exílio de Gullar também podem ser observados no duo de poemas chilenos, intitulado “Dois poemas chilenos”:

Quando cheguei a Santiago
o outono fugia pelas alamedas
feito um ladrão
 Latifúndios com nomes de gente, famílias
com nome de empresas
 também fugiam
com dólares e Dolores
no coração
Quando cheguei a Santiago em maio
em plena revolução

(GULLAR, 2008, p. 200).

Nesses poemas, há uma cronologia do exílio, destacando, por exemplo, a chegada a Santiago, cidade onde fugia pelas alamedas, pois foi comparado a um ladrão, se considerando um homem que carregava dólares, ou seja, vitorioso por ter chegado a algum lugar, mas também levava consigo dores, a de fugir como ladrão. Podemos perceber de modo evidente o desdobramento do autor e escritor, além do social e histórico. Visto que o exílio foi uma realidade a inúmeras pessoas, se tornando fato, como foi narrado, atemporal, mas concomitante, destacamos que se trata da experiência de Gullar no exílio, o que ficará ainda mais evidente no *Poema Sujo*.

O poema “Madrugada” também é um grande exemplo da experiência de exílio vivenciada por Gullar:

Do fundo de meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino
ouço (não vejo) ouço
crescer no osso e no músculo da noite
a noite

a noite ocidental obscenamente acesa
sobre meu país dividido em classes.

(GULLAR, 2008, p. 193-194).

Nesse poema, observamos o sentimento do poeta de estrangeiro, e até mesmo clandestino, que Gullar viveu durante longos anos e em vários países. Todavia, mesmo se sentido fora de seu lugar, não deixa de pensar em seu país, destacando no poema que toda a vida no ocidente “acende” (lembra) seu país dividido em classes.

Estamos diante de uma obra que é a associação do social ao subjetivo. Lafetá (2004, p. 199) afirma que essa obra de Gullar tem esses dois pontos como características principais: “procura de equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo”, no que concorda ainda Turchi (1985, p. 101), ao pontuar que o poeta versifica o mundo através de sua individualidade: “O poeta, na sua individualidade, coloca-se diante de si mesmo e do mundo, numa atitude reflexiva sobre os acontecimentos coletivos”.

O poeta, na pretensão de encontrar a poesia que lhe representasse, a descobre agora em meio ao social e político, demonstrando o cotidiano e buscando uma transformação social dos povos que mais necessitam. Produz essa literatura por meio de suas individualidades e vivências.

Portanto, *Dentro da Noite Veloz* é mais do que uma obra lírica. Se estende ao épico e ao dramático, pois considerando as definições de Emil Staiger (1997) dos estilos lírico, épico e dramático, em que cabe ao primeiro a lembrança e o subjetivo, ao segundo a memória e os assuntos coletivos, e ao terceiro o efeito de reflexão, encontramos, notadamente, os três estilos nos poemas de *Dentro da Noite Veloz*.

Verificamos ainda que nessa obra há o desdobramento do autor e escritor Gullar, destacando, através de suas individualidades, o povo e os assuntos coletivos. Podemos considerar que o escritor passou a ter essa preocupação social nesse período, até mesmo pelas suas inscrições no CPC e UNE.

Este momento social é marco da poética de Gullar, pois é para o poeta a poesia almejada, a literatura que mostra o seu povo e a realidade em que vive, seja para modificar, evidenciar ou até mesmo denunciar.

2.3. *Poema Sujo: Desdobramento e lembrança*

Neste ensaio, pretendemos analisar uma das mais recentes obras de Ferreira Gullar e, possivelmente, a mais conhecida do poeta: Poema Sujo. A principal finalidade é mostrar uma leitura da obra, bem como reconhecer o desdobramento presente no novo momento do poeta, o qual denominamos memorialista. Iniciaremos a discussão com três fragmentos do longo Poema Sujo. Cada um representa uma das faces anteriores de Gullar: experimentalista, concretista/neoconcretista e social, formando esta última: memorialista.

adeus meu grupo escolar
adeus meu anzol de pescar
adeus menina que eu quis amar
que o ter me leva e nunca mais vai parar

VAARÃ VAARÃ VAARÃ VAARÃ
tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc

brisa branca brisa fria
cinzentura quase dia

IUI IUI IUI IUI IUI
tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc
Iará Iará Iará

(GULLAR, 2008, p. 216-217).

vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
vale quem tem
 nada vale
quem não tem
 nada vel
nada vale
 quem nada
tem
neste vale
 nada
 vale

nada
vale
quem
não
tem
nada
no
v
a
l
e

TCHIBUM!!!

(GULLAR, 2008, p. 219).

Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que passava rifa, pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro, por seu Neco que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga que tomava tiquira com mel de abelha e trepava com a janela aberta.

pelo meu carneiro manso
por minha cidade azul
pelo meu Brasil salve salve,

Stalingrado resiste.

A cada nova manhã

nas janelas nas esquinas na manchete dos jornais

Mas a poesia não existia ainda.

(GULLAR, 2008, p. 208-209).

Os três fragmentos apresentados acima são do *Poema Sujo*, a mais famosa obra de Ferreira Gullar, escrita durante o exílio e publicada no Brasil em 1976, sem a presença do autor. Comumente a crítica literária define o poema como uma síntese da poética de Gullar, como o crítico e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, André Bueno (2006, p. 123), na sua obra *Literatura e Sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*, na qual afirma que “o *Poema Sujo* seja um extraordinário momento de síntese na obra de Gullar é um fato”, ou ainda os postulados de Alfredo Bosi (2003, p. 175) no ensaio “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”, de *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*: “o poema sujo resume toda a poética de Ferreira Gullar”. Os três fragmentos que apresentamos exemplificam os momentos de Gullar, etapas passadas pelo poeta até o momento de escritura do *Poema Sujo*, conforme

denominamos em nosso trabalho: experimentalista, concretista/ neoconcretista e social, faltando apenas a cordelista. Sendo todas, conforme já discutimos até então, um desdobramento do autor, logo, subjetivas.

Todavia, além de representar esses momentos, o *Poema Sujo* também indica um novo, o memorialista, visto que o poeta, conforme fez em alguns poemas de *Dentro da Noite Veloz*, narra suas memórias, principalmente de infância e de sua cidade natal, São Luís do Maranhão. Assim, com o *Poema Sujo*, o poeta adensa parte do que comparece em *Dentro da Noite Veloz*.

Essas faces caracterizam a poética de Gullar, visto que após o *Poema Sujo*, que é uma retomada de seus momentos anteriores e a indicação para o memorialista, o poeta, em obras posteriores, continua nessa mesma vertente: a retomada de todas suas experiências e vivências ao longo da carreira poética, mas tendenciado às suas últimas faces, de preocupação social e memorialista. É exemplo das obras que surgem após o *Poema Sujo: Muitas Vozes*, ou sua mais recente obra, *Em alguma parte alguma*, publicada onze anos após *Muitas Vozes*.

Contudo, observando os trechos destacados, especificamente o primeiro, verificamos que tem relação com seu primeiro momento. Inicialmente, os versos colocam uma despedida e o autor elenca uma série de itens e experiências importantes da sua infância. Despede-se e, ao mesmo tempo em que sai dessas lembranças da infância, sai também de sua cidade. Ressalta ainda que é uma ida sem volta, metaforizando um com o trem que leva para “nunca mais vai parar [voltar]” (GULLAR, 2008, p. 216). Logo em seguida, observamos a representação de onomatopéias – os sons do trem apresentado no poema para anunciar viagem, o que nos remete à primeira face de Gullar, cuja principal obra é *A Luta Corporal*, em que o poeta procura representar os sons nos versos. Outro exemplo é a construção: “IUÍ IUÍ” (GULLAR, 2008, p. 217).

No segundo fragmento, temos a “repetição” como principal recurso poético e a afirmação de que quem nada tem nada vale, o que nos leva a uma crítica social que se faz presente também ao longo do *Poema Sujo*, sendo preciso ter algo possivelmente material (capitalismo) para ser alguém. Isso ocorre, segundo o poema, num vale que, provavelmente, é São Luís do Maranhão. Tal fragmento é ainda um exemplo do movimento concreto, que tinha como princípio maior a utilização da folha/espço como recurso poético, produzindo o que chamamos hoje de poema visual, ou seja, em linhas gerais, precisa também ser visto para produção do sentido completo. No caso que

destacamos, o poeta escreve o verso “nada vale nada vale quem não tem nada no vale” (GULLAR, 2008, p. 219) na vertical, representado uma queda. Inclusive, no último verso do trecho destacado, há a onomatopeia “TCHIBUM!!!” (GULLAR, 2008, p. 218), que comprova tal queda.

No terceiro fragmento destacado no início do ensaio, assim como no segundo, observamos aspectos sociais apresentados no poema. O autor pontua, em tom de oração, que deve lutar contra a violência, pois vive numa cidade de guerra e essa cidade precisa mudar, não somente por ele, mas por uma série de pessoas que lhes são caras, a exemplo: o pai, o primo, o tio e até mesmo o conhecido “seu Neco” (GULLAR, 2008, p. 208). Todavia, não se tratam apenas de violências físicas, mas principalmente aquelas morais, significando, segundo os versos, novamente o capitalismo que agride a sociedade. Ainda segundo o poema, para a solução desse problema se tem Josef Stalin, representante russo do Comunismo, no cargo de secretário-geral do partido, o qual se contrapõe e resiste ao capitalismo. Assim, o poeta conclui que o comunismo é a solução para o sistema capitalista desenfreado e que o partido persiste, sendo a intervenção necessária para tanta violência.

Além disso, o poema afirma que tais problemas sociais não foram ainda denunciados. As denúncias não foram veiculadas até então na poesia, o que nos remete ao discurso já citado de Gullar, que a poesia deve ser social e a representação dos mais necessitados, ou ainda a este outro discurso do autor em *Sobre arte sobre poesia (Uma luz no chão)*:

Ela se desenrola [a poesia] também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbio, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso quis eu 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, 2006b, p. 142).

Nesses postulados do próprio poema, a poesia é encontrada no cotidiano e na sua própria vida. Por isso, o autor denuncia determinadas situações que já fizeram ou fazem parte de suas vivências.

O discurso do escritor também representa o *Poema Sujo*, pois, além de retomar os momentos experimentalista, concretista/neoconcretista e social, conforme pontuamos, a obra contempla a narração da cidade de São Luís do Maranhão, desde seus prostíbulos até seus grandes pontos turísticos. O poema é, portanto, a narração das memórias, principalmente, de infância do escritor, momento em que a cidade se faz presente, pois foi em São Luís do Maranhão que viveu neste período da vida. O *Poema Sujo* é, portanto, o marco inaugurador do momento memorialista de Gullar – revive seu passado, sendo suas “vivências” a temática central do poema. Paulo Azevedo e Mariana Soares (2011, p. 5) identificam a concepção memorialista na narração da cidade: “Esta mesma perspectiva memorialista – de quem olha para o passado e revive sua história – é observada na descrição das ruas da cidade, das casas, das construções urbanas”. Mas a vemos também em outras temáticas utilizadas pelo poeta, como a infância e a crítica social.

Vale ressaltarmos, ao afirmar que o poeta *rememora*, que compreendemos memória segundo a concepção de Le Goff (1990), sendo a capacidade de nos remeter a uma série de funções psíquicas que nos levam a um conjunto de informações, impressões e emoções passadas – há informações vividas armazenadas conosco e que são localizadas e reavidas a partir da memória.

O *Poema Sujo* foi escrito durante o exílio e, provavelmente, com saudade da vida e da pátria. O poeta não deixa de pontuar muitas das vicissitudes existentes na cidade e no seu percurso de vida. Sem dúvida, o *Poema Sujo* é a “Canção do Exílio” de Ferreira Gullar, conforme atesta Carlos Nejar (2007, p. 503) em *História da Literatura Brasileira*. É um momento em que o poeta se vê isolado e rememorando suas vivências na pátria que lhe parecem tão distantes e que, ao mesmo tempo, almeja retornar.

Há teóricos e críticos que catalogam essa obra de Gullar como estética do exílio, como Cristiane Lira (2002, p. 09-13), na sua tese *Na prosa e na poesia: percursos do exílio em Ferreira Gullar*. Esses confirmam que o *Poema Sujo* e sua estética do exílio apresentam as experiências do próprio escritor (LIRA, 2002, p. 13). Beth Brait (1981), em *Ferreira Gullar*, determina que é a obra e a época que permitem Gullar escoar a voz de exilado na poesia.

O poema é dividido em nove partes, e possui uma estrutura padrão: introdução, desenvolvimento e conclusão. A primeira inicia-se com a lembrança, recurso que permeará todo o poema, destacando que ela é turva, não está clara, mas é também um

sopro, em que ao mesmo tempo está claro e escuro. Nessa dicotomia de claridade e escuridão, o poeta tenta lembrar o nome de uma bela menina que teve grande significância para ele, versificando a divagação para recordar o nome dela e já evidenciando que não lhe vem esse substantivo. Mas a memória lhe dá muitas características físicas e de identidade da moça – a partir disso, rememora toda sua infância e a cidade:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que
furo
escuro
mais que escuro:
claro

[...]

bela bela
mais que bela
mas como era o nome dela?
Não era Helena nem Vera
nem Nara nem Gabriela
nem Tereza nem Maria
seu nome seu nome era [...]

(GULLAR, 2008, p. 205-206).

Além da claridade e da escuridão, o poeta faz referência também a outras antíteses: mole e duro, turvo e sopro, entre outras. A lembrança é ainda associada à água, por vezes transparente, mas também escura/suja, ou pluma, fácil de esvaír, o que nos relembra o soneto de Olavo Bilac “Inania Verba”, em que o pensamento é também simultaneamente um turbilhão de lava e um sepulcro de neve:

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
A forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Ideia leve,
Que, perfume e dano, refulgia e voava.

(BILAC, 2005, p. 47).

O poeta parnasiano Olavo Bilac é, inclusive, citado nesta primeira parte do *Poema Sujo*, junto ao nome Raimundo, o que remete a Raimundo Correia, também poeta parnasiano: “Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?/ Nem tuba nem lira grega” (GULLAR, 2008, p. 209). A associação desses dois nomes nos mostra uma negação da arte parnasiana, extremamente regrada e preocupada em realizar uma literatura sofisticada, inclusive, colocando os poetas como ourives.

Essa introdução do *Poema Sujo* destaca que o mesmo será um poema de lembranças e que, por sua vez, não vem com totalidade, como o poeta nos evidencia na tentativa de lembrar o nome da moça a que esteve apaixonado na infância; mas confirma ainda que o nome dela era insignificante dentre as inúmeras informações que sua memória lhe propiciava.

O poeta apresenta, a partir de então, a sua cidade, principalmente seu cenário noturno e residencial:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre
irmãos e pais dentro e um enigma?

mas que importa um nome
debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
cadeiras e meã entre um cristaleira e um armário diante de
garfos e facas e pratos de louças que se quebraram já

(GULLAR, 2008, p. 206).

Algumas dessas lembranças vêm com um tom declaratório e, por vezes, melancólico, que demonstram o sentimento do poeta diante de algumas situações como a morte, as mudanças políticas e até mesmo o exílio: “quanta coisa se perde/ nesta vida” (GULLAR, 2008, p. 206).

A residência da infância, São Luís do Maranhão, e, principalmente, a vida particular de Gullar vivida ali é a temática de vários momentos do poema. A particularidade do escritor é declarada na obra, sendo ela que o poeta deseja narrar.

Assim, evidencia que Gullar é um homem, um corpo vivo e que está ou esteve presente nas situações que serão versificadas:

Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa

[...]

sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta

[...]

ferreirense
newtoniense
alzirense
meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres

[...]

pulsando há 45 anos
cobatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino

(GULLAR, 2008, p. 210-211).

O poeta destaca que versificará suas lembranças, as memórias de um corpo que vive, o do próprio escritor, aos 45 anos, sendo ele mesmo “ferreirense”, parte de seu pai “newtoniense” (Newton) e de sua mãe “alzirense” (Alzira). Esse corpo que não foi criado e não é fictício, agora vive clandestinamente, em exílio, mas por uma boa causa: a favor dos mais necessitados, da classe operária. Novamente destacando um desdobramento nessa face, tendo que escritor e autor são uma única figura, ou como trata o poeta, um corpo que vive.

O último verso do trecho anteriormente destacado nos coloca diante da temática que permeia o poema: seu “coração de menino”. Anunciando o teor das partes futuras do poema, a infância é sempre ambientada na sua cidade natal, São Luís, e ligada a aspectos sociais.

Na segunda parte do poema, a preocupação é, primordialmente, com a descrição da cidade de São Luís do Maranhão. Ainda assim, parte de um questionamento ou narrações subjetivas:

que perguntava eu ali
com aquele cofo nas mãos
sob o sol do Maranhão?

[...]

Que me ensinavam essas aulas
de solidão
entre coisas da natureza
e do homem?

(GULLAR, 2008, p. 214).

A partir dessas interrogações a respeito dos momentos vividos sob o sol ardente da capital do Maranhão, o poeta se delonga em versificar vários pontos de São Luís, sejam eles turísticos ou não, como a via férrea, a Baía e o Forte da Ponta d'Areia, além da Praia do Jenipapeiro, locais mostrados no documentário *O Maranhão de Ferreira Gullar* (2012) e destacados nos trechos abaixo:

que nada tinha daquela
que eu via agora distante
para além da via férrea
além do cais
além das águas do Anil, lá
cega do sol por detrás das ruínas
do Forte da Ponta d'Areia
na entrada da baía

[...]

Quantas tardes numa tarde!
e era outra, fresca,
debaixo das árvores boas a tarde
na Praia do Jenipapeiro

(GULLAR, 2008, p. 215).

Porém, não é só nessa segunda parte do poema longo que a cidade se faz presente, mas em várias outras, como nos seguintes versos posteriores: “naquela parte da ilha de São Luís” (GULLAR, 2008, p. 232) ou “e mais longe ainda/ das ruas da Praia Grande” (GULLAR, 2008, p. 234).

Na terceira parte, o poeta se transfere para a atualidade para tratar do exílio e da situação por que passa no presente, com saudade da pátria, além de realizar uma crítica social:

dias que vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires
às quatro horas desta tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois

muitos
muitos são os dias num só dia
fácil de entender
mas difícil de penetrar
no cerne de cada um desses muitos dias
porque são mais do que parecem

(GULLAR, 2008, p. 221).

O fragmento mostra claramente a situação atual do poeta, uma situação de exílio com dias dolorosos de serem vividos e versificados. Nesse excerto, o poeta novamente esclarece que se trata de um poema de memórias dentro da estética do exílio, acentuando a vida dolorosa. A voz que fala no poema, o eu do escritor e autor, demonstra esse sentimento angustiante da vida através da intertextualidade com Casimiro de Abreu:

todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça
girando no cata-vento
esgarçando-se nas nuvens
e o alarido dos pipiras na sapotizeira
às seis da tarde
ou
no cubo de sombra e vertigem
da água
do dito poço
da dita quinta-feira

que os anos não trazem mais

(GULLAR, 2008, p. 222-23).

No fragmento citado, vemos que o poeta, apesar de tecer críticas a São Luís do Maranhão, sente falta dos momentos e da capital do estado que vem como alarme ao corpo: “alarme agora em minha carne” (GULLAR, 2008, p. 223). O último verso, especificamente, nos remete ao famoso poema romântico “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu:

Oh que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais

(ABREU, 2000, p. 56).

Além disso, nessa parte o poeta se dedica a realizar uma crítica social a favor dos menos favorecidos:

gente trabalha,
nem do mínimo salário
que aquela gente recebe
nem separar a fábrica
de lama da fábrica
de fios
nem o fio
do bafio
envenenado na lama
que de feder tantos anos
já é parte daquela gente

(GULLAR, 2008, p. 229).

Os trabalhadores narrados no *Poema Sujo* são aqueles que não possuem um salário digno de sobrevivência com qualidade de vida e já estão nessa situação lamentável há anos, visto que o poeta defende que “o feder de tantos anos” (GULLAR,

2008, p. 229) já integra cada um desses seres humanos. Verificamos que são pessoas que trabalham em locais totalmente insalubres, não se diferenciando mais das lamas da fábrica.

Nas partes seguintes do *Poema Sujo*, de quatro a nove, o poeta novamente parte do particular para o mais amplo, tomando como ponto de partida a vida particular e, primordialmente, a infância, para narrar a cidade, por vezes mesclando e associando essas duas temáticas.

Nas próximas seções do poema, observamos um desejo maior em versificar sua cidade e as situações cotidianas da capital do Maranhão, sempre partindo da intimidade como escritor:

Não seria correto dizer
que a vida de Newton Ferreira
escorria ou se gastava
entre cofos de camarões, sacas de arroz
e paneiros de farinha-d'água
naquela sua quitanda
na esquina da Rua dos Afogados
com a Rua da Alegria.

(GULLAR, 2008, p. 239).

Nesse excerto observamos que o poeta destaca a vida de Newton Ferreira, pai do escritor Ferreira Gullar, de sua quitanda e as várias lembranças que têm dessa pessoa e desse local, na Rua dos Afogados, no Maranhão e onde nasceu. Outro exemplo claro dessa constante ida do individual ao mais global no *Poema Sujo* é o trecho seguinte, informando que Newton Ferreira, pai de Gullar, é um homem particular; contudo, é também um corpo inserido num amplo sistema de pessoas as quais também trabalham com armazéns:

Parado e ao mesmo tempo inserido
num amplo sistema
que envolvia os armazéns
da Praia Grande, a Estrada de Ferro São Luís-Teresina,
fazendas em Coroatá, Codó, plantações de arroz
e fumo, homens que punham camarões para secar
ao sol em Guimarães.

Ah, minha cidade verde
minha úmida cidade
constantemente batida de muitos ventos
rumorejando teus dias à estrada do mar
minha cidade sonora
esferas de ventania

(GULLAR, 2008, p. 244).

Esse fragmento do poema é aberto com conjunção “Ah”, que marca a alegria e o contentamento do poeta diante da cidade, lugar considerado úmido pelo mar e um local constantemente batido por ventos. Tal cidade, que dá alegria ao poeta, lhe faz falta, pois se encontra na situação do exílio durante a escritura da obra. Nessa narração da capital, o poeta sente, concomitantemente, apreço, carinho, alegria e também saudade.

Observamos a situação do exílio, além dos trechos já pontuados, reforçado na parte cinco do poema:

agora
no abismo dos cheiros
que se desatam na minha
carne na tua, cidade
que me envenenas de ti,
que me arrasas pela treva
me atordoas de jasmim

(GULLAR, 2008, p. 247).

Na passagem, observamos novamente o descontentamento da situação presente do poeta, retirado de sua pátria e fora de si, sendo envenenado continuamente. O autor/escritor morre a cada dia fincado longe da terra natal e de sua vida brasileira. Essa situação de exílio é marcada em várias outras partes do *Poema Sujo*, tal como o trecho abaixo, em que o poeta realiza um canto de despedida:

Sobre os jardins da cidade
urino pus. Me extravio
na Rua da Estrela, escorrego

no Beco do Precipício.
Me lavo no Ribeirão.
Mijo na Fonte do Bispo.
Na Rua do Sol me cego,
na Rua da Paz me revolto
na do Comércio me nego
mas na das Hortas floresço;
na dos Prazeres soluço
na da Palma me conheço
na do Alecrim me perfume
na da Saúde adoço
na do Desterro me encontro
na da Alegria me perco
Na Rua do Carmo berro
na Rua Direita erro
e na da Aurora adormeço

(GULLAR, 2008, p. 247).

Já na primeira leitura, observamos que há também uma intertextualidade, agora com o poema de Mário de Andrade “Quando morrer quero ficar”, que é feito, inclusive, com o mesmo objetivo desse trecho do *Poema Sujo* – afirmar que a cidade lhe é tão cara, que mesmo após a morte deseja ali permanecer:

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.

(ANDRADE, 2007, p. 353).

O trecho anteriormente citado do *Poema Sujo* destaca vários pontos importantes de São Luís do Maranhão, como Rua da Estrela, Beco do Precipício, Rua do Sol e dos Prazeres, dos quais o poeta usufruiu de maneira pouco satisfatória, mas são colocados como importantes. O mesmo realiza Mário de Andrade, afirmando que após a morte quer ficar em sua cidade, deixando cada parte de seu corpo num local que foi significativo durante sua vida.

Trata-se, também, de um exemplo da linguagem utilizada em muitas partes do *Poema Sujo*. É, inclusive, a motivação do título do poema: “Sujo”. Essa linguagem é marcada por palavras consideradas “apoéticas”, com conotação pornográfica ou, por vezes, agressiva. Como aponta Carlos Nejar (2007, p. 503): “‘sujo’ pois o autor expressa o que não poderia politicamente” ou ainda como delonga mais Ivan Junqueira (1998, p. vii-viii) no prefácio a *Dentro da Noite Veloz*, afirmando ser suja essa obra posterior à *Dentro da noite veloz* não só por conter a linguagem apoética, mas também por representar os mais diversos e horrendos contextos históricos:

É um poema sujo, apesar da beleza que surge como labaredas. Sujo por conter fezes e diarreia entre suas palavras. Sujo, porque foi escrito em tempo de chumbo e execução. Sujo pelos termos escatológicos que não altearam, nem só pela referência à genitália ou palavrões. Sua poesia nasce das elisões de vocabulários, do equilíbrio entre o puro e o impuro. (NEJAR, 1998, p. 65)

No excerto que destacamos anteriormente, temos diversos exemplos do sujo no poema-livro, como “urino pus”, entre outros. Porém, existem ainda inúmeros casos semelhantes, como a narração de Maria do Carmo, de São Luís do Maranhão:

e quando o tesão é muito decidem casar
(menos, por exemplo,
Maria do Carmo
que entregava os peitos enormes
pros sol dados chuparem
na Avenida Silva Maia
sob os oitizeiros
e deixava que eles esporrassem
entre suas coxas quentes (sem
meter)
mas voltava para casa
com ódio do pai
e malsatisfeita da vida)

(GULLAR, 2008, p. 224-25).

O poeta narra que os jovens de São Luís do Maranhão, ao encontrarem mulheres que lhes causam muito amor e tesão, se casam, exceto no caso de Maria do Carmo, que conforme observamos é apenas “usada”. No trecho é narrada a história da moça com o uso de palavras chulas ou partes do corpo da mulher (peito e coxas), ou ainda atitudes como chuparem e esporrassem. Essa linguagem empregada pelo poeta é que faz do poema “sujo”, no sentido de empregar palavras que não são consideradas poéticas ou usuais numa linguagem literária.

Entretanto, o poeta apresenta a cidade, primordialmente, com louvor e glória, sentindo, inclusive, saudade de sua infância e até adolescência vivida nesse lugar. Todavia, o poeta não isenta de narrar as mazelas do local, colocando-as, por vezes, também com palavras e conteúdos considerados “sujos”:

Ah, minha cidade suja
de muita dor em voz baixa
de vergonhas que a família abafa
em suas gavetas mais fundas
de vestidos desbotados
de camisas mal cerzidas
de tanta gente humilhada
comendo pouco

mas ainda assim bordando de flores
suas toalhas de mesa
duas toalhas de centro
de mesa com jarros

[...]

minha cidade doída

(GULLAR, 2008, p. 246).

Esse trecho, assim como outros que destacamos anteriormente, realiza uma crítica, com conotação social e com finalidade de mostrar e dar voz a essas pessoas que vivem na situação de “miséria”.

O poema é finalizado com a afirmação de que homem e cidade estão consubstanciados, um faz parte do outro, confirmando todo o percurso feito durante o *Poema Sujo*, sendo este a associação do poeta com a cidade de São Luís do Maranhão:

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

(GULLAR, 2008, p. 259).

É, efetivamente, o *Poema Sujo* um poema memorialista e subjetivo, fazendo com que autor e escritor se consubstanciem de forma indissociável. Para tanto, Gullar realiza um trabalho com o tempo, concordando com a afirmação de Carlos Nejar (2007) em *História da Literatura Brasileira*, na qual destaca ser constante o presente e o passado marcados na obra. Gullar tem a intenção de apresentar os diversos momentos de sua vida, narrando desde o contexto histórico às suas particularidades, fazendo o poema de caráter memorialista, pois ele vem da memória e das lembranças do escritor que, por vezes, demonstra insatisfação com presente e nostalgia em relação ao passado.

Alfredo Bosi (2007, p. 171), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, afirma que há, efetivamente, o próprio poeta dentro do *Poema Sujo*: “Há uma personalidade poética bastante coesa no interior da obra de Gullar, que, à força de dizer-

se [...], o eu lírico é confundido com o próprio poeta”. Esse eu lírico confundido com o escritor é visto pelo tom confessional e biográfico, pois, conforme vimos, até a descrição da cidade se dá a partir de um viés subjetivo e de uma passagem particular do escritor.

Concordamos, assim, com Lafetá (2004, p. 239), ao afirmar que o *Poema Sujo* é um produto da memória que “evoca com muita nitidez os objetos, as pessoas, as casas, as ruas de nomes sonoros da ilha cortada por um rio Azul que apodrece”.

Entretanto, o poeta não permanece apenas na individualidade, atinge o universal e fala de uma coletividade. Davi Arrigucci Junior (1987) declara que o *Poema Sujo* é a definição e a história do destino humano, afirmando ser o poema em questão e a obra *Rabo de Foguete* mais que a narração pessoal, e sim a história do destino humano.

CONCLUSÃO

Ferreira Gullar (2006b), em sua obra crítica *Sobre Arte Sobre Poesia (Uma luz do chão)*, bem como em diversas entrevistas, afirma que sua poesia sempre teve uma aproximação da realidade: “Devo dizer que a ligação com o real foi sempre uma necessidade em minha poesia” (GULLAR, 2006b, p. 163). E a sua produção poética realmente se situa na realidade e também no artístico, estabelecendo em seus escritos uma relação entre memória e História.

Memória porque, em algumas obras, relembra seu passado e a partir disso realiza seus poemas. Como destaca Jacques Le Goff, tendo como referência Detiene: “A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, uma Sophia. O poeta tem o seu lugar entre os “mestres da verdade” (LE GOFF, 1990, p. 434), ou seja, o escritor que trabalha com a memória, além de mestre da verdade, transforma sua poesia num saber legitimado, pois é histórico.

Portanto, podemos considerar parte do percurso poético de Gullar verdade justamente por principiar do momento real, de sua memória, sendo o conceito de verdade entendido como aquilo que realmente aconteceu e, por fim, História, uma arte narrativa que parte de preceitos considerados verdadeiros. Contudo, suas obras, versificam memória, verdade e História, obviamente, com artísticas. A sua poesia, inspirada no sonho e nas lembranças do poeta, pode ser identificada na parte a seguir do *Poema Sujo*, no qual o poeta afirma que não lhe interessa o nome da menina que tenta recordar no início do poema:

E depois de tanto
Que me importa um nome?
Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do
mundo:
te chamo aurora
te chamo água
te descubro nas pedras coloridas nas artistas de cinema
nas aparições do sonho

(GULLAR, 2008, p. 207-8).

Sabendo da complexidade dos estudos que giram em torno de dois desses temas, memória e História, e na impossibilidade de abarcá-los detidamente neste trabalho em razão do tempo e da extensão, nos delimitamos a seguir os conceitos do historiador francês, que realizou diversos trabalhos a respeito desses pontos. Le Goff destaca a memória, como funções psíquicas que nos trazem informações do passado, englobando diversas ciências:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria (LE GOFF, 1990, p. 423).

Em relação à História, Le Goff (1990) elenca uma série de pesquisadores que discutem o conceito, bem como seu percurso no tempo, a objetividade e sua historicidade. O teórico se coloca frente à Nova História e destaca que, segundo sua concepção do termo, a História é uma narração, seja verdadeira ou falsa, mas fundamentada na realidade histórica ou no imaginário (LE GOFF, 1990, p. 18). São, portanto, consideradas História as narrações que partem do real, para então chegar ao artístico.

Desse modo, as obras de Gullar apresentam memória e História, pois parte de um acontecimento passado, marcando o tempo psicológico do escritor presente na obra, bem como é uma narrativa artística fundamentada na realidade. Tais discussões nos levam ainda a concluir que as obras de Gullar têm um tom autobiográfico, visto que tais escritos, assim como os biográficos, conforme destaca Mikhail Bakhtin (2010) na sua *Estética da Criação Verbal*, têm como foco o eu: a pessoa é a instância e a organização da obra de arte. Essa literatura, que se instaura no próprio escritor, pode ainda ser considerada o exercício de criação literária mais consciente possível, pois é através da lembrança e da memória que o escritor elabora ou remonta uma História individual e coletiva.

No caso de Gullar, podemos considerar suas produções autobiográficas artísticas, pois seguem a condição prevista por Bakhtin (2003), em que as obras biográfica ou autobiográfica, para que sejam artísticas, devem tratar o eu apenas como

princípio organizador da obra; em outras palavras, o valor biográfico é apenas ponto de partida para o discurso. Todavia, o escritor Gullar, apesar de se fazer presente em todas as suas obras, se mostra tênue em algumas delas, como em *A Luta Corporal* ou ainda *Poemas*.

Podemos observar que nos dois primeiros momentos: experimentalista e concretista/neoconcretista, o biográfico se mostra mais sinuoso, diferentemente dos dois mais recentes, social e memorialista, em que observamos os aspectos pessoais em todas as passagens da obra.

Nas faces experimentalista e concretista/neoconcretista, em que o autor é marcado justamente pelo experimento de uma nova linguagem, o vivido se apresenta de modo tênue, dando lugar mais especial para a revolução proposta no campo literário. Porém, o escritor se mostra em alguns poemas, nos quais há destaque das vivências (a assinatura do próprio escritor no fim), ou na realização de poesias metaliterárias, em que ele se coloca na condição de autor e narra as funções sua e da arte. Ao se imbricar na perspectiva social e política, o tom biográfico salta aos olhos do leitor, se apresentando de modo evidente em praticamente todos os poemas produzidos neste período, destacando o povo e as mazelas da sociedade, mas partindo do que vivenciou em sua terra natal, São Luís do Maranhão, ou mesmo no local onde reside, Rio de Janeiro. Pontua, inclusive, sua profissão de funcionário público ou o ser poeta. E em sua face memorialística, com o *Poema Sujo*, observamos um poema longo marcado pela memória e a narração de sua cidade e infância, fazendo uma poética do exílio, momento marcado no poema e vivido pelo poeta no período da realização da obra.

Observamos, através dessa discussão do autobiográfico que há, efetivamente, um desdobramento de Gullar em suas obras, de modo que o escritor e o autor são indissociáveis nas obras poéticas do poeta maranhense, desde seu primeiro momento até, de modo crescente, seu último. Nas partes de tom mais ficcionais, as ações do autor das obras correspondem com as concepções de Gullar como escritor. Ainda nesses momentos de expansão do autobiográfico, há o desdobramento do poeta. É um escritor que olha para o passado e presente e revive sua História, tornando-a literatura.

Verificamos que Gullar é um autor/escritor múltiplo e experimentalista por excelência, o qual aproveita o espaço branco da folha, explora a musicalidade presente na língua, forma uma sintaxe revolucionária, remonta os conflitos sociais, além da representação da vida social moderna.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor, “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de Literatura I*. trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-90.

ANDRADE, Mário. *Antologia de Poesia Brasileira: romantismo*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Enigma e Comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

AUERBACH, Eric. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Col. Debates, São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O rumor da língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BASTOS, Hermenegildo José. “A estética da mercadoria no poema ‘O açúcar’ de Ferreira Gullar”, *Revista Crítica Marxista*, n. 14, p. 85-93, 2002.

BERARDINELLI, Afonso. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de Males*, Campinas (Unicamp), p. 25-33, Jan/Dez 2011,.

BILAC, Olavo. *Antologia Poética*. Org. Paulo Hecker Filho, São Paulo: L&PM, 2005.

BLOOM, Harold. “Uma elegia para o cânone”, In: _____. *O cânone ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1994.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1994. p. 469-473.

_____. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: _____. *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003. p. 171-186.

BRAIT, Beth. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Abril, 1981.

Referências bibliográficas

BUENO, André. *Literatura e Sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. “Lírica e sociedade: Ferreira Gullar e o desafio da práxis”. In: André Bueno (org.). *Literatura e Sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 117- 128

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTAÑEDA, Jorge G. *Che Guevara: uma vida em vermelho*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHARTIER, Roger. “O autor entre punição e proteção”. In: _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998a. p. 21-45.

_____. “O texto entre autor e editor”. In: _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998b. p. 47-73.

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d’ horizon*. Paris: PUF, 1989.

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo, *Revista USP* nº 84, dezembro – fevereiro, São Paulo: USP, 2009-10. p. 112-128.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, José Dino Cavalcante; SERRA, Luís Henrique. “O poema é uma coisa, que não tem nada dentro: Reflexões metaliterárias na poesia de Ferreira Gullar”. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, v. 23, 2012.

COSTA, Lúcio Coelho. “Cor(P)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica”. *Revista em Tese*, v. 9, Belo Horizonte, 2005. p. 181-189.

CUNHA, Eillen M. F. “Grupo frente e o experimentalismo emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica”. *Arte & Ensaios*, revista de mestrado em História da Arte, “EBA-UFRJ”. Rio de Janeiro, 1994. p. 39-52.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: O Globo, 2007.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2006. p. 264-298.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

GAGLIARDI, Caio. “O problema da ‘autoria’ na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 24, v. 69. 2010. p. 285-299

GULLAR, Ferreira. Poesia concreta: experiência fenomenológica. *Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1957.

_____. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A. col. Vera Cruz, vol. 81, 1965.

_____. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 6 – setembro de 1998. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. *Aula Magna*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006a.

_____. *Sobre arte sobre poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2006b.

_____. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.

_____. *Ferreira Gullar. Entrevista a Vidrágua*. Porto Alegre: Vidrágua, 2007b.

_____. *Poesia completa, teatro e prosa*, vol. Único. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Programa Saraiva Conteúdo: Ferreira Gullar*. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.

_____. Ferreira Gullar: “A literatura tem que mudar”. Entrevista concedida a José Castello. *O Globo*. 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/08/28/ferreira-gullar-literatura-tem-que-mudar-vida-319624.asp>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

_____. *Ferreira Gullar fala tudo*. Entrevista concedida a Weydson Barros Leal. In: FEITOSA, Soares (org.). *Jornal de Poesia*. 2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>>. Acesso em 20 set. 2013.

GOMES, Marcelo; ARAGÃO, Hélder (diretores). *O maranhão de Ferreira Gullar*, Pólo de Imagem: TV Cultura, 2012.

HEGEL, Friedrich. *Cursos de Estética*. São Paulo: EDUSP, Volume IV, 2005.

HOHLFELDT, Antonio. Relações entre jornalismo e literatura na década de 70. In: _____. *Pelas veredas da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 145-205.

JUNQUEIRA, Ivan. As vozes da noite veloz. In: GULLAR, Ferreira. *Dentro da Noite Veloz*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. vii-viii.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Reflexões sobre poesia e ética*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1998.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: _____. *Dialéticas da transgressão*. Trad. Ignácio Antonio Reis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva:Edusp, 2007. p. 51-68.

LAFETÁ, João Luiz Machado. Dois pobres, duas medidas. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 226-40.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1990.

LIRA, Cristiane. *Na prosa e na poesia: Percursos do exílio em Ferreira Gullar* (Dissertação de mestrado). Athens: The University of Georgia, 2002.

LUKÁCS, György. “O escritor e o crítico”. In: _____. *Marxismo e teoria da Literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2010. p. 231-265.

MOREIRA, Marcílio Marques. *Diplomacia, Política e Finanças: de JK a Collor*. 40 anos de História por um de seus protagonistas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

PAIXÃO, Fernando. Em defesa do espaço lírico. *Novos Estudos*, n. 80. São Paulo: CEBRAP, Marco 2008. p. 205-217.

PILATI, Alexandre. *A condição de autor periférico em Ferreira Gullar*. Brasília: CEELL, 2008.

PIRES, Antônio Donizeti. Os Jogos frutais e o poema: natureza viva; natureza-morta. *Revista Travessias Interativas*, Ribeirão Preto: UNIESP, Ed. V, 2013a. p. 1-30.

_____. “Imagem e epifania nos poemas em prosa de Cruz e Sousa”. *Revista Texto Poético*, v. 14, 2013b. p. 84-103.

PLATÃO, *República*, Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: Itinerários da brasilidade. In: Org. Marcelo Ridenti, Elide Rugai Bastos, Denis Rolland. *Intelectuais e estado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 229-262.

SAMPAIO, Claudia Dias. *Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Lições sobre belas-letas e arte*. In: _____. *Conversas sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SOARES, Mariana Baierle; AZEVEDO, Paulo Seben. “A passagem do tempo na obra Poema Sujo (Ferreira Gullar)”. *Revista Fronteiras*, São Paulo, n. 7, p. 1-9, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas (1857-1972)*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1985.

VIANA, Zelito (diretor). *Ferreira Gullar: O canto e a fúria*. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1994.

Referências bibliográficas

VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar* (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.