



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE LETRAS (FL)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

GUILHERME BRUNO GIANI

**O périplo do espanto:** as manifestações do sujeito lírico na  
poesia de Ferreira Gullar

GOIÂNIA  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

## **TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES**

### **E DISSERTAÇÕES 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), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### **1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação       Tese       Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### **2. Nome completo do autor**

**Guilherme Bruno Giani**

#### **3. Título do trabalho**

O périplo do espanto: as manifestações do sujeito lírico na poesia de Ferreira Gullar.

#### **4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Bruno Giani, Discente**, em 13/04/2023, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 14/04/2023, às 11:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3666670** e o código CRC **2E9A2C1F**.

**Referência:** Processo nº 23070.006872/2023-58

SEI nº 3666670



GUILHERME BRUNO GIANI

**O périplo do espanto: as manifestações do sujeito lírico na  
poesia de Ferreira Gullar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.  
Linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade.

Orientador: Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Giani, Guilherme Bruno

O périplo do espanto [manuscrito] : as manifestações do sujeito lírico na poesia de Ferreira Gullar / Guilherme Bruno Giani. - 2023. 197 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

1. Ferreira Gullar. 2. sujeito lírico. 3. poesia brasileira. 4. poesia moderna. I. de Paula, Marcelo Ferraz, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 6 da sessão de Defesa de Dissertação de **Guilherme Bruno Giani**, que confere o título de Mestre em Letras e Linguística na área de concentração em **Estudos Literários**.

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “ O périplo do espanto: as manifestações do sujeito lírico na poesia de Ferreira Gullar”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Marcelo Ferraz de Paula (PPGLL-FL-UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Rodrigo Garcia Barbosa (UFLA)**, membro titular externo; Professor Doutor **Jamesson Buarque de Sousa (PPGLL-FL-UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 27/02/2023, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Garcia Barbosa, Usuário Externo**, em 27/02/2023, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 27/02/2023, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3530433** e o código CRC **42365D1B**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.006872/2023-58

SEI nº 3530433

## **DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS**

Dedico aos meus pais e às companhias que povoaram minha caminhada.

Agradeço ao meu orientador, professor doutor Marcelo Ferraz de Paula, pela solícita e eficiente orientação da pesquisa. Agradeço aos professores da banca, doutor Jamesson Buarque de Souza e doutor Rodrigo Garcia Barbosa, pelas direções sugeridas durante o exame de qualificação. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás pela oportunidade de realizar a pesquisa, e à CAPES, agradeço o fomento através da bolsa.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar as manifestações do sujeito lírico na poesia de Ferreira Gullar. A hipótese geral do trabalho é de que a multiplicidade de expressões do poeta decorre de uma concepção da criação poética enquanto exercício ontológico-estético, numa busca por inventar-se no mundo através da escrita. Assim, acompanhar as direções expressivas dessa voz lírica é deslindar como ela concebe, ao longo dos livros, o processo de constituição de sua identidade no mundo. Para tanto, dividimos o trabalho em cinco capítulos: no primeiro, elucidamos questões básicas da poesia moderna para investigarmos o sujeito lírico; depois, nos quatro capítulos restantes, traçamos um percurso cronológico pela poesia gullariana através da análise de uma diversidade de poemas inteiros ou por trechos, visando compreender o processo de constituição da voz lírica em cada fase da obra. No segundo capítulo, rastreamos os primeiros passos dados pelo sujeito, acometido pela frustração com a impossibilidade da transcendência por meio da poesia e, por isso, constituído por uma consciência desolada e uma identidade cindida. No capítulo seguinte, elucidamos a virada paradigmática da poesia de Gullar, que reconfigura o sujeito numa ambientação concreta e social, dando-lhe seu estatuto de homem comum, turvo e sujo. Depois, acompanhamos, no terceiro capítulo, o amadurecimento expressivo do sujeito tomar uma feição autobiográfica que depura o coloquialismo numa dicção concisa e contida, caracterizando a arte da tradução. Por fim, investigamos a última fase da obra do poeta – que, por ser recente, possui uma menor fortuna crítica, o que nos estimulou a ampliar a análise –, onde encontramos a constante preocupação com a morte adquirir menos arrebatamento, e o sujeito, apesar de fincado numa profunda raiz coloquial e autobiográfica, consolida uma firme e aguda reflexão sobre seu fim, que funciona como um admirável nó empírico/estético em sua *obravidade*. A metodologia da pesquisa é bibliográfica, e consiste-se, fundamentalmente, em ler a obra poética completa de Ferreira Gullar, presente em *Toda poesia* (2015), que reúne todos os livros do autor: *A luta corporal* (1954), *O vil metal* (1960), *Dentro da noite veloz* (1974), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Além disso, também lemos outros textos de Gullar (ensaios, memórias, entrevistas), parte da robusta fortuna crítica produzida sobre ele – notoriamente, João Luiz Lafetá (2004), Alcides Villaça (2017), Alfredo Bosi (2016), Eleonora Camenietzki (2006) e Viviana Bosi (2017) – e alguns textos fundamentais sobre poesia moderna, especialmente sobre sujeito lírico – Kate Hamburger (2013), Dominique Combe (2010) e Michel Collot (2013).

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar; sujeito lírico; poesia brasileira; poesia moderna.

## ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to investigate the manifestations of the lyrical subject in Ferreira Gullar's poetry. The general hypothesis is that the multiplicity of expressions of the poet stems from a conception of poetic creation as an ontological-aesthetic exercise, in a quest to invent himself in the world through writing. Thus, to follow the expressive directions of this lyrical voice is to decipher how it conceives, throughout the books, the process of constitution of its identity in the world. To this end, we divide the work into five chapters: in the first, we elucidate basic questions of modern poetry in order to investigate the lyric subject; then, in the remaining four chapters, we trace a chronological path through Gullar's poetry by analyzing a diversity of poems, either whole or in excerpts, aiming to understand the process of constitution of the lyric voice in each phase of the work. In the second chapter, we trace the first steps taken by the subject, afflicted by frustration with the impossibility of transcendence through poetry and, therefore, constituted by a desolate consciousness and a split identity. In the next chapter, we elucidate the paradigmatic turn in Gullar's poetry, which reconfigures the subject in a concrete and social setting, giving him his status as a common man, muddy and dirty. Then, in the third chapter, we follow the subject's expressive maturation into an autobiographical feature that purifies colloquialism into a concise and contained diction, characterizing the art of translation. Finally, we investigate the last phase of the poet's work - which, for being recent, has a smaller critical fortune, which encouraged us to broaden the analysis - where we find the constant concern with death acquiring less rapture, and the subject, despite being rooted in a deep colloquial and autobiographical root, consolidates a firm and acute reflection on his end, which works as an empirical/aesthetic knot in his work/life. The methodology of the research is bibliographic, and consists, fundamentally, in reading the complete poetic work of Ferreira Gullar, present in *Toda poesia* (2015), which brings together all the books of the author: *A luta corporal* (1954), *O vil metal* (1960), *Dentro da noite veloz* (1974), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas vozes* (1999), and *Em algum parte alguma parte* (2010). In addition, we also read other texts by Gullar (essays, memoirs, interviews), part of the robust critical fortune produced about him – notably, João Luiz Lafetá (2004), Alcides Villaça (2017), Alfredo Bosi (2016), Eleonora Camenietzki (2006) and Viviana Bosi (2017) – and some fundamental texts on modern poetry, especially on lyric subject – Kate Hamburger (2013), Dominique Combe (2010) and Michel Collot (2013).

**Keywords:** Ferreira Gullar; lyric subject; Brazilian poetry; modern poetry.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>1. INCURSÃO PELO SUJEITO LÍRICO NA POESIA MODERNA .....</b>	<b>10</b>
<b>2. CONSCIÊNCIA DESOLADA E IDENTIDADE CINDIDA.....</b>	<b>29</b>
<b>3. O HOMEM COMUM, TURVO E SUJO.....</b>	<b>59</b>
<b>4. ARTE DA TRADUÇÃO .....</b>	<b>107</b>
<b>5. O CHEIRO DO VENENO SOB MUITAS PÉTALAS .....</b>	<b>137</b>
<b>CONSIDERAÇÃO FINAL .....</b>	<b>191</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>193</b>

## INTRODUÇÃO

A poesia de Ferreira Gullar consagrou-se como uma das mais variadas e fecundas da literatura brasileira desde o modernismo. Durante seu percurso, o poeta manifestou-se através de uma multiplicidade de formas e temas, contribuindo com muitas novidades. Contrapôs-se, no início dos anos 1950, à tendência classicizante dos anos 1940, que nasceu após o esgotamento da irreverência, humor e anarquia dos anos 1920 e da dramaticidade, reflexão e participação social dos anos 1930. No final dos anos 1950, foi precursor das vanguardas do concretismo e do neoconcretismo. Logo em seguida, no começo dos anos 1960, participou com pioneirismo e protagonismo do engajamento político em prol da construção de uma literatura nacional-popular, que buscava divulgar o marxismo através da escrita. Posteriormente, após diversas experiências poéticas, atingiu um amadurecimento de sua escrita que, todavia, não ceifou sua inventividade, ao contrário, permitiu que o poeta soubesse conduzir, com precisão, autonomia e consciência histórica, o fio da poesia brasileira contemporânea.

O objetivo desta dissertação é investigar as manifestações do sujeito lírico na poesia de Ferreira Gullar. A hipótese geral do trabalho é de que a multiplicidade de expressões do poeta decorre de uma concepção da criação poética enquanto exercício ontológico-estético, numa busca por inventar-se no mundo através da escrita. Assim, acompanhar as direções expressivas dessa voz lírica é deslindar como ela concebe, ao longo dos livros, o processo de constituição de sua identidade no mundo. Para tanto, dividimos o trabalho em cinco capítulos: no primeiro, elucidamos questões básicas da poesia moderna para investigarmos o sujeito lírico; depois, nos quatro capítulos restantes, traçamos um percurso cronológico pela poesia gullariana através da análise de uma diversidade de poemas inteiros ou por trechos, visando compreender o processo de constituição da voz lírica em cada fase da obra.

No segundo capítulo, rastreamos os primeiros passos dados pelo sujeito, acometido pela frustração com a impossibilidade da transcendência por meio da poesia e, por isso, constituído por uma consciência desolada e uma identidade cindida. No capítulo seguinte, elucidamos a virada paradigmática da poesia de Gullar, que reconfigura o sujeito numa ambientação concreta e social, dando-lhe seu estatuto de homem comum, turvo e sujo. Depois, acompanhamos, no terceiro capítulo, o amadurecimento expressivo do sujeito tomar uma feição autobiográfica que depura o coloquialismo numa dicção concisa e contida, caracterizando a arte da tradução. Por fim, investigamos a última fase da obra do poeta – que, por ser recente, possui uma menor fortuna crítica, o que nos estimulou a ampliar a análise –,

onde encontramos a constante preocupação com a morte adquirir menos arrebatamento, e o sujeito, apesar de fincado numa profunda raiz coloquial e autobiográfica, consolida uma firme e aguda reflexão sobre seu fim, que funciona como um admirável nó empírico/estético em sua *obravid*.

A escolha metodológica por uma análise livro a livro, seguindo a cronologia da obra, justifica-se pelo nosso interesse em demonstrar o *processo* de constituição do sujeito, ou seja, seu fazer-se a si mesmo no tempo, sua costura por entre os livros que formam o universo poético gullariano. Assim, buscamos compreender a composição de um *sujeito* numa *obra*, ou seja, entender a sucessão dos atos criativos de um sujeito, dimensionar e delinear o desdobramento de uma voz lírica no tempo, tecendo um panorama da unidade de sentidos da obra e configurando o mosaico dos movimentos do sujeito lírico dentro dela. Ressaltamos, na perspectiva de definir a poesia gullariana como uma coerente correspondência entre as experiências do autor e suas respostas criativas, os poemas, que a multiplicidade de expressões não desfigura o projeto lírico que iremos deslindar, antes o condiciona, pois o *múltiplo* de sua escrita não é um arranjo de técnicas literárias mecânicas, mas um genuíno modo de vida em que o poeta faz-se a si mesmo no mundo (*re*)*escrevendo(-se)* – o poeta *cria-se* como sujeito(s) lírico(s).

Podemos listar, como orientação geral, os sentidos fundamentais da obra de Ferreira Gullar, para identificá-los durante a leitura dos poemas. O poeta, frequentemente, recorre a imagens da natureza como metáforas da passagem do tempo, perecimento, degradação, fugacidade, morte, ou, ao avesso, como símbolos da recriação e multiplicidade da vida, por isso, luz e treva são, como veremos, o campo imagístico definidor da poesia gullariana. Aliada à rica visualidade dessa poesia, há também uma densa reflexão sobre a existência humana e, correlatamente, um longo questionamento da própria identidade. Esse teor reflexivo estende-se numa constante interrogação acerca da função e do alcance da palavra poética, com metáforas que interpenetram metalinguagem, autorreflexão e reflexão sobre o mundo. A elaboração de lembranças reativadas pela vivência presente, num elástico movimento de penetração sensorial na memória e afastamento crítico do passado, aglutina-se aos outros marcadores da obra. Paulatinamente, percebemos a alteração de uma atmosfera etérea e onírica, mas calcada na matéria viva, para uma ambientação na materialidade social, cotidiana e autobiográfica. Sucintamente, percebemos, ao longo do tempo, o sujeito lírico oscilar entre afirmar-se solitariamente, perder-se na fragmentação, descentrar-se contemplando o objeto (mundo exterior) e projetar-se nele, vertendo-se pelas nuances do real.

Embora o aspecto filosófico, de reflexão sobre o mundo, esteja geralmente presente na poesia, há momentos específicos em que o encadeamento das palavras, mesmo com imensa qualidade metafórica, soa também densamente conceitual. A obra de Gullar está repleta desses exemplos. Deste modo, justificamos o teor filosófico da poesia de Gullar, que tem como princípio criativo o *espanto* com o mundo dos fenômenos, a partir do seguinte comentário do autor, em que, diferenciando o filósofo e o poeta, ele mostra o paralelo entre os dois no que se refere à criação de um universo de sentidos, o que abre margem para nossa hipótese de que a multiplicidade de expressões de sua obra corresponde à sua concepção da criação poética enquanto exercício ontológico-estético, numa busca por inventar-se no mundo através da escrita:

Pode-se dizer, a respeito de qualquer poeta significativo, que sua obra constitui um “universo verbal”. Também metaforicamente pode-se falar de “sistema”. [...]

Ao contrário do filósofo, que busca coerência conceitual, o poeta alimenta a pretensão de atingir uma coerência mais complexa. Não é correto colocá-lo como antípoda do indagador sistemático, já que o poeta não abdica de construir um discurso “sábio”, e quando abre mão disso a poesia se torna mero jogo de palavras. Testemunha da complexidade do mundo, compelido com o filósofo a ordená-lo, nega-se a fazê-lo se o preço a pagar for dissolver a experiência concreta na generalidade dos conceitos. [...] Este é o modo específico da superação poética: criar uma outra coerência que não organiza as palavras apenas pelo significado usual: a elaboração poética gera um novo contexto, um novo “sistema”, dentro do qual as palavras da tribo têm um novo sentido. Esse universo verbal contém, em termos irredutíveis a outro sistema de sinais, a visão de mundo do poeta. O grau de coerência, por um lado, e o grau de complexidade, por outro, desse universo definem a qualidade estética da obra e a profundidade da visão que informa. Mas, antes, define-a como *obra poética*, isto é, um universo de significações próprio (GULLAR, 1978, p. 51-52).

O pendor especulativo, reflexivo, meditativo que engendra a lírica gullariana leva-nos também a observar, por sua vez, a obra teórica do autor, como pensador da poesia em geral e da sua em específico. De fato, Gullar é um dos poetas brasileiros mais afeitos à reflexão teórica, à avaliação crítica, ao estudo metodológico e sistemático de sua própria obra e das obras de outros, e isso, é interessante notar, sem ter sido acadêmico, teórico da literatura propriamente dito, pesquisador universitário. Há, em Gullar, uma tendência reflexiva entranhada na concepção da poesia desde sempre, posto que, além de reavaliar sua obra poética com frequência, ele também escreveu vários textos sobre outros escritores e sobre literatura em geral, arte, cultura e suas relações com a sociedade e a política. O pendor teórico do autor, de analisar os fenômenos do mundo, inunda sua poesia de densidade e coerência,

sem nunca perder a síntese lírica necessária, predominando nos poemas, evidentemente, a *expressão* em detrimento da *argumentação*, critério básico do valor poético.

Devido à pujança reflexiva e teórica do poeta, compreendemos a necessidade de considerar, em partes, as premissas e autoavaliações que ele mesmo fez da sua obra, dado que releu e refletiu sobre sua poesia incessantemente. Franchetti (2017) comenta que as “leituras de si mesmo dirigiram a maior parte da crítica”, e afirma que essas autoavaliações possuem uma função de “estratégia propriamente poética, de construção de uma imagem do poeta, capaz de dinamizar e tornar exemplar, historicamente, a trajetória de vida e a personalidade do autor” (FRANCHETTI, 2017, p. 301). Entretanto, embora absorvendo os parâmetros críticos e autocríticos, pretendemos realizar, com criatividade e coerência, nosso próprio percurso analítico, desvendando, a partir dos apoios teóricos e críticos, novas possibilidades interpretativas da poesia gullariana.

## 1. INCURSÃO PELO SUJEITO LÍRICO NA POESIA MODERNA

Neste capítulo inicial, propomos uma breve revisão dos estudos sobre a poesia moderna e o sujeito lírico para dispormos de algumas noções básicas na análise da poesia gullariana. Embora controverso, principalmente pelo significado que possuía na antiguidade, o termo *lírica* adquiriu, ao longo dos séculos, uma carga de expressão subjetiva que torna impossível estudar a *poesia lírica* sem compreender a forma subjetiva que se manifesta nela, definindo-a. Embora o *eu lírico* seja uma categoria consagrada na compreensão comum da poesia, escolhemos guiar nosso trabalho pelo termo *sujeito lírico* devido à dimensão filosófica, de constituição da identidade de si no mundo, que, como interpretamos, ele carrega. Em outras palavras, o eu lírico ficaria num plano gramatical, ato de fala individual presente no poema, enquanto, num plano filosófico, estaria o sujeito lírico, constituição ontológico-estética do poeta, isto é, formação de sua identidade no mundo através da escrita. Note-se, ainda, que o termo *subjetividade lírica*, que aparece em alguns momentos do trabalho, é, grosso modo, sinônimo do sujeito lírico, mas, em sua minuciosidade semântica, a subjetividade é, na verdade, aquilo que é próprio do sujeito, ou seja, a *propriedade do ser-sujeito*. Por isso, damos prioridade ao termo sujeito, pela sua carga ativa, autoral, de *persona* consciente constituindo-se nos meandros da linguagem.

Inicialmente, joguemos luz na gênese da poesia lírica. Giuliana Ragusa (2014) comenta que, no período arcaico da Grécia Antiga, por volta dos séculos VIII ao VI a. C., as composições chamadas posteriormente *líricas* eram feitas ou para serem recitadas, ou para serem cantadas com acompanhamento instrumental – de corda, como a lira (que nomeia o gênero) e a cítara, ou de sopro, como a flauta –, podendo ser uma performance solo ou coral, e envolvendo, muitas vezes, a dança. A poesia lírica, em sua origem, “só existia de fato no momento de sua *performance*, ou seja, de sua apresentação a certa audiência”, e tal “*performance* tinha por ocasiões centrais o simpósio [...] e o festival cívico-religioso” (RAGUSA 2014, p. 12-13). Além disso, ela afastava-se dos outros gêneros por evitar a narrativa, formando-se de uma expressão concisa, em tom solene e laudatório, com variedade de temas e métricas. Portanto, a noção moderna de sujeito lírico, que estudaremos adiante, está completamente distante do fenômeno poético oral e comunitário do período da gênese do gênero lírico.

Para Anatol Rosenfeld (2002, p. 22), a poesia lírica, em sua acepção geral na modernidade, revela-se como o gênero que trata “essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto

intensamente vividas e experimentadas”. Além disso, Rosenfeld afirma que ela é uma “plasmação imediata das vivências intensas de um Eu” – como dissemos, preferimos *sujeito* – , voz que enuncia no poema, em “encontro com o mundo”, diferenciando-se da épica e do drama pela ausência de “eventos distendidos no tempo”, ou seja, não há narração de ações ou encenação de diálogos entre personagens (ROSENFELD, 2002, p. 22). Por esta perspectiva, a lírica moderna retém, da sua gênese grega, a intensidade emotiva materializada na brevidade do poema, mantendo sempre, em menor ou maior grau, uma musicalidade. Contudo, diferencia-se radicalmente da lírica antiga por expressar uma concepção de sujeito que não existia no pensamento antigo e por centrar-se no registro escrito, não na vocalização memorizada.

Segundo José Guilherme Merquior (1997), a lírica, na modernidade, tornou-se sinônimo de poesia devido ao “declínio do grande poema narrativo e do verso dramático” (MERQUIOR, 1997, p. 17). Com a hibridização anti-canônica do romantismo ocorre a ascensão do romance, a decaída da epopeia e o enfraquecimento das peças de teatro escritas em verso, levando a maior parte das obras literárias para a prosa e, assim, o verso torna-se, fundamentalmente, elemento de expressão subjetiva. Para Merquior, a lírica, como toda a literatura, é “representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente”, logo, “é uma forma de imitação” (MERQUIOR, 1997, p. 17). De acordo com ele, o caráter mimético da lírica corresponde à interiorização dos eventos do mundo pelo poeta, que representa, no poema, situações, hábitos e valores com os quais interage. A expressão subjetiva das emoções na poesia é uma “imitação de estados de ânimo”, assim, expressão e imitação, ou expressão e representação, não estão em conflito. Na literatura, a ficção opera tanto pelos atos de narrar e encenar quanto pelo de expressar: todos são imitação, pois ela “não é fotográfica”, “figura o concreto, mas exhibe o universal” (MERQUIOR, 1997, p. 21), ou seja, a mimese não é uma cópia do mundo, mas uma imitação da experiência – que inclui sensações, concepções e costumes – do poeta.

Alfredo Bosi (1977) discute a dimensão de resistência e enfrentamento que a poesia possui em meio a um mundo opressor e alienante. Conforme o autor, a poesia moderna surge num período em que o domínio exercido pelo capitalismo sobre as interações entre os indivíduos espraia-se por quase todas as esferas da vida, sobrando pouco espaço para a autonomia nas relações e criações humanas. Por isso, a poesia funciona como um embate contra a ordem do mundo, tentativa subjetiva, mas correlacionada objetivamente, de resistir à exploração material e espiritual e afirmar uma identidade. Bosi enxerga “em toda grande poesia moderna, a partir do pré-romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos

dominantes” (BOSI, 1977, p. 143). Para ele, na modernidade, época de domínio da burguesia, a criação poética não está mais integrada harmonicamente ao processo social, ou seja, não é mais o coroamento majestoso da harmonia social como já fora, ornamento exuberante da ordem moral e política vigente.

Deste modo, a poesia é revolta contra a ideologia dominante, contra seus clichês e slogans que cristalizam as divisões da sociedade (BOSI, 1977, p. 144), naturalizando a opressão, a exploração, a desigualdade e reificando a vida humana, ou seja, fazendo de suas relações, produções e vivências apenas mercadorias, descartando e reprimindo toda manifestação contestadora da lógica econômica do sistema. Bosi identifica essa contestação, essa fagulha de resistência, chama que ilumina e queima a existência tensa ontologicamente e comprometida socialmente do poeta moderno, nas modalidades do mito, do rito e do sonho (BOSI, 1977, p. 149), que são, segundo o autor, tipos de discursos ou experiências às quais o poeta recorre para rechaçar os lugares-comuns da ideologia dominante e os rebater esteticamente. Assim, mesmo quando parece elevar-se em absoluto acima da realidade, a poesia moderna está profundamente ligada e condicionada pela materialidade do mundo. Por isso, o trabalho poético “se faz no tempo do corpo (som, imagem) e no tempo da consciência enquanto produz sentido e valor” (BOSI, 1977, p. 191), enferrujando as engrenagens da ideologia dominante e despertando o desejo pela utopia da emancipação material e cultural da humanidade:

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a praxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (BOSI, 1977, p. 191).

A perspectiva da poesia como fenômeno vivo no tecido social é reafirmada por Marcos Siscar (2016). Conforme o autor, há uma visão crítica comum na modernidade, propagada especialmente durante o século XX, de que a poesia é oposta à sociedade, ou seja, a criação poética não englobaria, segundo esse “clichê”, as questões existentes no mundo social, pois ela seria uma “renúncia à realidade”, ocupando uma posição de “afastamento da vida” e até mesmo de hostilidade em relação à realidade (SISCAR, 2016, p. 137-138). Visando desmontar esse pressuposto sedimentado por algumas obras críticas fundamentais

dos estudos sobre poesia, que, segundo Siscar, “ajudaram a estabelecer um padrão de leitura do texto poético como aquele que vira as costas para a referência”, (SISCAR, 2016, p. 137), o autor desenvolve uma consistente crítica de cada uma dessas principais obras.

Theodor Adorno<sup>1</sup> (2012) e Hugo Friedrich<sup>2</sup> (1978) seriam, de acordo com Siscar, as duas principais referências na consolidação da ideia da poesia pura como paradigma da tradição. No primeiro caso, Siscar critica a premissa adorniana de que “a poesia é social por resistir aos imperativos da socialização, ou seja, precisamente pela sua recusa do social” (SISCAR, 2016, p. 140). Mesmo que Adorno aponte a condição social de criação da poesia, ou seja, o fato de que a fala poética é propiciada pelo mundo social, como um enfrentamento à sua opressão, o filósofo parte da premissa indiscutível de que sua forma de expressão é avessa à exposição da realidade social. No segundo caso, Siscar demonstra como todo o suposto arcabouço hermético da poesia, baseado nos ideais de dissonância, desrealização e despersonalização, são fortemente semeados pela argumentação de Friedrich de que a lírica moderna, enigmática e obscura, busca um “deslocamento em relação ao real”, “uma recusa dos critérios de realidade”, colocando-se “em hiato com relação ao espaço e ao tempo da coisa concreta” (SISCAR, 2016, p. 145). Porém, diz Siscar, “a tradição moderna da poesia”, no decorrer de seu desenvolvimento, proliferou-se numa diversidade radical de manifestações que deram espaço para um sujeito lírico objetivado nas inumeráveis possibilidades do real<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Conforme Adorno, “[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade [...] a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade” (ADORNO, 2012, p. 72-3, grifo do autor).

<sup>2</sup> “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem como o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade despreendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais – que são necessárias a uma orientação normal do universo” (FRIEDRICH, 1978, p. 16-17). Por isso, essa “obscuridade” da lírica moderna, conforme Friedrich, “fascina” e “desconcerta”: a magia da palavra e o sentido de mistério “agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

<sup>3</sup> A multiplicidade de expressões da poesia moderna é definida por Octavio Paz (1984) como “tradição da ruptura”. Para o autor, a literatura moderna constituiu sua tradição, o conjunto de elementos que a define, a partir de uma sucessão de mudanças radicais. A tradição da ruptura, assim, corresponde propriamente à imensa variação de padrões da poesia moderna: “Se a ruptura é destruição do vínculo do que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? (PAZ, 1984, p. 17).” Ao que ele mesmo responde: “O moderno não é caracterizado unicamente pela sua novidade, mas por sua heterogeneidade [...] Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical” (PAZ, 1984, p. 18).

Mesmo a concepção paradigmática de Hugo Friedrich possuindo uma ampla refutação posterior que busca apontar os aspectos da poesia moderna que fogem ao hermetismo e ao purismo, Siscar identifica nessas obras críticas à fridriechiana uma reatualização do paradigma, pois elas não combatem “uma interpretação da tradição poética”, mas “o elogio dessa interpretação, a continuidade com sua lógica” (SISCAR, 2016, p. 152). Os dois exemplos citados por Siscar são Michael Hamburger<sup>4</sup> (2007) e Alfonso Berardinelli<sup>5</sup> (2007). O primeiro, embora proponha “um modo alternativo de entender as conquistas da poesia moderna”, deslocando a poesia pura do centro referencial da lírica moderna, acaba, diz Siscar, por revalidar a existência desse hermetismo, reafirmando “a autonomia poética” como “afastamento da vida”, mesmo que ela não seja a principal tendência na tradição (SISCAR, 2016, p. 148-49). Quanto ao segundo, Siscar reconhece o mesmo movimento de criticar o enaltecimento da poesia pura e sua posição hegemônica na lírica moderna, mas sem questionar o estatuto “puro” dessa poesia, ou, mais ainda, o porquê de tal “pureza” ser avessa ao real. A ideia-chave de Berardinelli de que, na modernidade, há um movimento da poesia para a prosa, guarda, enfim, a mesma perspectiva de renúncia ao real: “O universo da ‘poesia pura’ como poesia abstrata e ontológica” ainda “permanece como referência central” (SISCAR, 2016, p. 151).

Paul de Man<sup>6</sup> (1999) aparece, afinal, como um autor de fato contraposto ao paradigma da poesia pura. Conforme Siscar, em vez de asseverar a hegemonia da obscuridade poética, que esvazia a representação (mimese) da realidade numa expressão abstrata, destruidora da realidade (Friedrich); apontar a origem social da poesia, mas colocá-la como evasão completa da realidade, devido ao caráter de enfrentamento da opressão (Adorno); ou, por fim, anunciar

---

<sup>4</sup> “O objetivo dos poetas, pois, é ‘dizer verdades’, mas de maneiras necessariamente complicadas pelo ‘paradoxo da palavra humana’. A partir de Baudelaire (e muito antes de Baudelaire), os poetas se bateram sem cessar com esse paradoxo fundamental; e uma vez que a escrita da poesia é um ‘feito’ – um processo de exploração e descoberta – as verdades ditas são de um tipo especial” (HAMBURGUER, 2007, p. 56). Assim, para Hamburger, além de proporcionar uma experiência sensorial, a poesia também comunica, revelando as verdades do mundo real.

<sup>5</sup> Berardinelli critica a ideia de primazia da poesia pura e associa-a ao esteticismo e ao formalismo: “A literatura não encarnaria, pois, uma atitude comunicativa mais enérgica e viva, mas seria fuga da comunicação e do significado. As fronteiras da poesia seriam, nesse sentido, limites que comprimem aquela dimensão ao mesmo tempo sublime e depauperada em que a linguagem se desencarna [...]. Os procedimentos da literariedade, portanto, separariam a poesia da comunicação, isolando a função poética ou auto-referencial das outras funções linguísticas, o que finalmente distanciara a poesia dos outros gêneros, particularmente da prosa” (BERARDINELLI, 2007, p. 15).

<sup>6</sup> De acordo com Paul de Man, “a poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo de sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu” (DE MAN, 1999, p. 204), isto é, mesmo quando “difícil” de interpretar, o poema não deixa de comunicar um significado referente ao mundo real do poeta, logo, a dificuldade de decifração não aponta para uma negação dos parâmetros da realidade, mas para uma complexa transformação simbólica deles.

a crítica à ideia de poesia pura, mas reafirmar a tese no ato mesmo de secundarizá-la na hierarquia da lírica moderna (Hamburguer e Berardinelli), de Man toma outro caminho. O teórico defende a possibilidade de decifração de qualquer poema, pois, segundo ele, mesmo quando esquiva-se da representação e esbarra na alegoria absoluta, em formulações aparentemente sem referência à realidade, devido à anormalidade sintática e lexical, a poesia, a partir “do domínio das convenções literárias, do agenciamento de suas figuras”, “do estudo das tópicas e imagens no conjunto de determinada obra” (SISCAR, 2016, p. 154), sempre possui um grau de compreensibilidade e referencialidade. Siscar resume, então, sua própria concepção da poesia, justificando o que equivocadamente é chamado de “hermético” ou “puro” como efeito de uma expressão coerente do *real* – desagregado, lacunar e impreciso:

O poema poderia ser descrito, portanto – ao contrário do descompromisso, ao contrário de uma tábua de salvação, de uma caricatura de paraíso –, como esse naufrágio ou esse espelho irônico, esse lugar por vezes de abstenção ou de proliferação figurativa, esse buraco ou esse *tombeau*, por meio do qual são dramatizadas as violências do real, as discontinuidades de que necessitamos para *responder* àquilo que chamaríamos “contemporâneo” (SISCAR, 2016, p. 156).

Após a breve exposição de algumas ideias sobre a poesia moderna, nos guiamos, agora, pelos teóricos-chave de nosso estudo acerca do conceito de sujeito lírico. Começamos por Kate Hamburger (2013). Em seu esforço por compreender a diferença entre o sujeito lírico e os enunciadores de outros gêneros literários, a autora realiza um estudo da lógica da linguagem, “teoria linguística da Arte Literária”, tendo por objeto “a relação dessa arte com o sistema linguístico geral”. Deste modo, Hamburger define seu campo de estudo como uma “teoria linguística” desenvolvida a partir de uma “teoria do enunciado”. A análise da estrutura do enunciado é, para ela, a chave para compreender o sujeito lírico e, principalmente, para explicar a diferença básica que ela postula em seu livro: a incompatibilidade entre a arte mimética ou ficcional (épica, drama e, modernamente, romance, conto, etc) e a lírica. Diferentemente de Merquior, que, como vimos, define a lírica como mimética, Kate Hamburger argumenta que a lírica não é produzida pela mimese, pois não é representativa, mas enunciativa, e expressa, por isso, uma ancoragem empírica do sujeito:

A literatura ficcional é mimese da realidade porque não é enunciado, porém configuração, “imitação”, cujo material é a linguagem, como o mármore e as tintas são os materiais das Artes Plásticas. A literatura ficcional é mimese porque a realidade da vida humana é o seu material. A transformação que realiza com este material, nem que seja de absolutismo surrealista, é de espécie categorialmente diferente da transformação realizada pelo sujeito-de-

enunciação lírico no objeto de sua enunciação. Este transforma a realidade objetiva em realidade vivencial, razão por que permanece como realidade. A criação literária ficcional, porém, transforma a realidade em não-realidade, *i.e.*, ela inventa a “realidade” – sendo que colocamos esta noção entre aspas, porque a realidade invencionada é idêntica à não-realidade, à ficção. A sua diferença epistemológica frente ao lírico é causada, como já foi demonstrado, por este mundo fictício não ser o campo de experiência do autor, do narrador ou dramaturgo, podendo ser criado como fictício por ser um mundo de pessoas fictícias (HAMBURGER, 2013, p. 204).

De acordo com a autora, a poesia lírica é a manifestação literária em que o sujeito enuncia algo sobre um objeto, por isso, ele é um *sujeito-de-enunciação*. Mas o polo-objeto não é, necessariamente, um objeto referencial: ele é uma *associação de sentidos*<sup>7</sup>, pela qual o sujeito lírico enuncia a “vivência do objeto”, e não o “objeto da vivência”. A poesia lírica sempre se afirmará no enunciado de um sujeito real, que transpõe suas vivências numa linguagem figurada, mas sem perder seu ponto de partida de sujeito não-fictício. Conforme Hamburger, portanto, a lírica não é mimética, pois não representa o mundo objetivo através da criação de um mundo fictício, que narra ações entre personagens ou dá voz a eles. A ficção, para ela, depende de seu *estado de enunciado*, ou seja, o mundo fictício, mimético, depende da sua construção enquanto pseudo-realidade, só existindo durante a representação, quando o autor da obra cria, inventa algo que, em sua vivência empírica, não existe. Por sua vez, a lírica constitui-se enquanto uma enunciação ancorada no real – realidade do sujeito que expressa, não do objeto expresso –, logo, ela é transformação metafórica da experiência do sujeito.

Ao delimitar o sujeito-de-enunciação da poesia lírica, Hamburger estabelece três tipos de enunciação que possuem como objetivo comunicar uma *informação*: a teórica, a pragmática e a histórica (HAMBURGER, 2013, p. 26-27). A enunciação lírica, então, forma-se no contraste com aquelas. Nela, o sujeito não visa comunicar ou informar, mas, podemos dizer, *deformar* o objeto, associar e ressignificar seus múltiplos sentidos, elaborá-lo numa linguagem que pode ir da clareza do enunciado até a completa intransitividade expressiva. Mas, mesmo neste último caso, o sujeito é real, pois o enunciado poético não é a criação de

---

<sup>7</sup> “Algo que nunca sucede no enunciado informacional ocorreu com a estrutura sujeito-objeto das enunciações. Retiraram-se, por assim dizer, do polo-objeto, reorganizaram-se assumindo conteúdos que de modo algum se relacionam diretamente com o objeto. Não estão orientadas neste sentido, nem dirigidas por ele. Não formam conexão objetiva ou informativa, mas são algo diferente, que podemos designar de *associação de sentido*. Isso quer dizer que as enunciações são atraídas do polo-objeto para a esfera do polo-sujeito. É justamente este processo, porém, que produz a forma de arte lírica. Resulta de uma ordem entre os enunciados comandados pelo sentido que o eu lírico a eles quer exprimir. Como é feito, quais os recursos linguísticos, rítmicos, métricos, sonoros, empregados e até que ponto se torna perceptível a relação interior – isso tudo é o lado estético da criação literária. Não se pode distinguir no resultado, no poema realizado, se é a ordem e forma da enunciação que produz a associação de sentido, ou se é esta que comanda a ordem. Sentido e formas são idênticos na poesia” (HAMBURGER, 2013, p. 179).

uma pseudo-realidade, fictícia, que representa o mundo real, mas apenas um modo complexo de reelaborar os sentidos das palavras para expressar a experiência subjetiva. Desse modo, para Kate Hamburger, a subjetividade lírica é empírica, no sentido de partir de um sujeito real, autêntico – o poeta –, ainda que seja, já que arte da palavra – criação literária –, uma transformação estética desse sujeito.

Por fim, é importante ressaltar que, por não termos como objetivo aprofundar o debate sobre o caráter mimético ou não da lírica, não tomamos partido nem de Merquior nem de Hamburger nesse ponto, apenas expomos ambos os autores, assim como todos os outros, para situarmos-nos no campo dos estudos da poesia moderna a partir de referências basilares. Além disso, independentemente da polêmica sobre a mimese ou não do sujeito lírico, o que nos interessa, na obra de Hamburger, são as ideias de transposição simbólica, associação de sentidos e vivência/experiência do objeto, ou seja, sua caracterização do sujeito-de-enunciação.

Avultando as discussões, pensemos o sujeito lírico, agora, na perspectiva de Dominique Combe (2010). O teórico realiza excelente mapeamento genealógico-crítico do sujeito lírico na poesia moderna, urdindo uma teia conceitual de referências da filosofia e da teoria literária bastante robusta. Combe resgata as origens do conceito de *eu/sujeito lírico* nos estudos literários modernos, inicialmente um ideal estético almejado pelos escritores e, após as vanguardas e as diversas teorias poéticas disseminadas, uma categoria de análise do funcionamento da expressão do poeta. O autor explica que, durante o século XX, diferentemente das correntes anglo-saxônica e francesa, mais preocupadas com a prosa de ficção e, assim, com o narrador do romance, a crítica literária alemã debruçou-se sobre o sujeito lírico, fazendo da análise de poesia uma investigação da voz que enuncia no poema, o sujeito lírico, diferente do sujeito empírico, o poeta:

Tal hipótese [a existência de um sujeito lírico] está, sem dúvida, estreitamente ligada ao privilégio que a tradição alemã, diferentemente das críticas francesa e anglo-saxã, atribui à poesia, ao ‘lirismo’ para definir a modernidade. O objeto central da análise, tanto para o *new criticism* como para o estruturalismo francês dos anos 60-70, é, com efeito, a narrativa em prosa e suas técnicas de enunciação, de forma que, se há um sujeito (em todos os sentidos do termo) digno de interesse, é justamente aquele que se enuncia no romance e não no poema. Além disso, o postulado de inspiração saussuriana de um fechamento do texto, que prevalece nessas duas correntes críticas, torna, de todo modo, obsoleta a questão de saber se, no poema, aquele que diz “eu” é fictício ou não, uma vez que, por definição, no discurso literário, tanto poético como romanesco, o autor como pessoa está ausente, e o “eu” é um puro sujeito da enunciação [...] No entanto, e precisamente porque ela concebe a constituição de um sujeito diferente do

referencial, o sujeito lírico abre-se para uma análise do texto poético deliberadamente distinta das perspectivas biografistas e historicistas. (COMBE, 2010, p. 114).

Combe explicita os dois esquemas dos quais o sujeito lírico esquiva-se: por um lado, ele não é um mecanismo enunciador fechado dentro do texto, ou seja, a noção de sujeito lírico recusa um mecanicismo textual de matriz estruturalista, que tomaria o sujeito como ficção absoluta, instrumento da linguagem. Por outro lado, ele também não é expressão direta e imediata do sujeito empírico, autêntico, real, referenciando e reverenciando completamente a realidade em detrimento da elaboração criativa, isto é, a subjetividade lírica não é meramente (auto)biográfica. Com isso, o teórico indica o choque de duas perspectivas que serão, ao final de sua reflexão, tensionadas numa relação de dupla referência. Essas perspectivas correspondem à ficcionalidade e à empiricidade: na primeira, o sujeito lírico é uma ficção criada ou inventada pelo sujeito empírico; na segunda, o sujeito lírico é uma expressão completa do sujeito empírico. O teórico problematiza o entrelaçamento e os embates entre essas duas visões, oriundas de duas tendências intrínsecas ao próprio romantismo original: de um lado, a equivalência entre criação poética e verdade, de outro, a ficção como motor criativo.

Combe retoma a discussão sobre a tripartição dos gêneros literários em lírico, épico e dramático. Esse modelo, como ele aponta, é uma reinterpretação romântica e, principalmente, idealista hegeliana dos critérios sugeridos por Aristóteles. Sendo o lírico o gênero subjetivo por princípio, como define Hegel<sup>8</sup>, a origem empírica do sujeito lírico propicia a capacidade do poeta de expressar a verdade sobre si, ser sincero com relação às suas circunstâncias de vida, pois “o sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade” (COMBE, 2010, p. 115). Combe resgata em Goethe, condutor do pré-romantismo alemão, a formulação que será absorvida por românticos como August Wilhelm Schlegel e Madame de Staël: a poesia é feita somente a partir das coisas reais, das circunstâncias de vida do poeta; a poesia é o sopro real das coisas pelas palavras.

Daí a naturalidade do lirismo, sua potência de exprimir as vivências do sujeito, que “relaciona toda criação à experiência vivida”. Na perspectiva (auto)biografista, o lirismo, portanto, possui como “faculdade mestra” menos a imaginação que a memória; assim, a

---

<sup>8</sup> “O conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva que se amplia em suas conexões até os limites do mundo, em toda sua riqueza, mas o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo” (HEGEL, 2005, p. 176-177).

poesia “oferece a verdade da vida”. Esse sujeito empírico torna-se não só lírico na criação poética, mas também ético e até jurídico, já que inclui o pressuposto de um *caráter* enquanto *pessoa* para manifestar-se (COMBE, 2010, p. 115-116). Isso demonstra que essa visão da lírica postula uma subjetividade enquanto unidade coesa e íntegra, capaz de expressar sua intimidade por meio da literatura, ideal nitidamente influenciado pela obra de Jean-Jacques Rousseau, outro precursor do romantismo, que considerava a sinceridade como a principal virtude de uma escrita repleta de sensibilidade e intimismo, abrigando uma subjetividade confessionalista.

Para prosseguir na reflexão do teórico, esclareçamos: Combe analisa essas duas citadas vertentes românticas – mais como tendências nuançadas do que como correntes uniformes –, a *autobiográfica* e a *fictícia*, mas também investiga, ao longo do ensaio, a formação do conceito de *eu lírico* ou *sujeito lírico*, que, enquanto categoria de estudo, não possui tanta elaboração no pré-romantismo e mesmo no romantismo, mas desponta, de acordo com o autor, a partir do cruzamento entre a poesia simbolista e a filosofia pós-romântica e pós-idealista, quando, então, formulações como as de Schopenhauer e Nietzsche entendem o sujeito lírico como *dissolução do eu*, *impessoalidade do eu*<sup>9</sup>: “é o encontro dessa filosofia pós-romântica schopenhaueriana e nietzschiana com a poesia simbolista francesa que assegura a difusão e o aprofundamento do tema do ‘eu lírico’ na virada do século” (COMBE, 2010, p. 117).

Nesse eixo, o sujeito lírico demarca-se como aquele instante em que o escritor cria, inventa, ficcionaliza sua expressão, que, em vez de buscar exprimir a verdade do real, fantasia e transcende o mundo empírico. O teórico aponta Nietzsche, seguidor de Schopenhauer, como um dos primeiros propagadores da visão anti-hegeliana do lírico, negando sua subjetividade essencial e anunciando o poeta lírico como aquele que dissolve-se no todo cósmico, na união

---

<sup>9</sup> Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche explica que a visão da poesia lírica como arte de um sujeito individual não possui qualquer relação com a gênese grega, como mostramos no começo do capítulo (RAGUSA, 2014). Com essa afirmação, porém, Nietzsche não almeja apenas registrar o anacronismo de aplicar a ideia moderna de “subjetividade” na Grécia antiga, ele quer, de fato, instituir uma definição universal e essencial do fenômeno lírico como diluição do indivíduo na natureza: “A nós serve-se pouco com essa interpretação [da estética moderna, que contrapõe artista objetivo e subjetivo], pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do ‘eu’ e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística. Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta “lírico” é possível enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz ‘eu’ e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos [...] O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. O ‘eu’ do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua ‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão.” (NIETZSCHE, 2007, p. 40-41).

mística, experienciando o êxtase *dionisíaco* e o fim do princípio *apolíneo* de individuação<sup>10</sup>. Stefan George, Hugo von Hofmannsthal e Gottfried Benn também colaboram, de acordo com Combe, para determinar a importância do conceito de sujeito lírico na crítica literária moderna, justamente por reafirmarem e aprofundarem a ideia do sujeito lírico enquanto uma categoria teórica no cruzamento das filosofias do pós-romantismo/pós-idealismo alemão (Schopenhauer e Nietzsche) com as poesias do simbolismo francês (Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud).

Na toada de reconstrução do panorama histórico do debate, o autor expõe a sistematização crítica do conceito para, posteriormente, arriscar sua própria definição. Combe então explicita que a tese do sujeito lírico surge como uma “crítica interna” do texto, oposta à hermenêutica de Dilthey, que remodelava, em bases epistemológicas, as ideias goethianas da correspondência entre a vida e a arte, a verdade e a poesia. Essa crítica interna do texto, análise e descrição da presença textual de um sujeito enunciador, afasta-se, todavia, do fechamento do texto de inspiração saussuriana; logo, a crítica interna, imanente, rastreadora da subjetividade de um poema, não é, ressalta-se, um reducionismo formalista.

Combe enumera, então, alguns expoentes da problematização acerca do sujeito lírico, todos convergindo para sua caracterização enquanto um estatuto anti-empirista criado *na e pela* escrita (2010, p. 118-119): Margaret Susman, que critica o mito da autenticidade romântica e sugere que o eu do poema é a “forma de um Eu”, dissimulação, e não expressão sincera, do autor; Oskar Walzel, que, na mesma linha, fala da “desegotização do eu”, tornado máscara no poema; e o já citado Hugo Friedrich, fiador das ideias de desrealização, despersonalização e dissonância. Quando chega em Kate Hamburger, apontada como referência fundamental no tema, Combe encontra seu aporte teórico principal. Ele explica, a partir dela, como a enunciação real não postula um sujeito autobiográfico, apenas vincula-o a uma origem empírica, pois, do contrário, ele não seria um sujeito-de-enunciação, mas o narrador de uma história fictícia. Em outras palavras, Combe, amparado em Hamburger, consegue nuançar o sujeito lírico para que ele, ao desprender-se da redução biográfica do estudo filológico, não decaia em ficção total, fantasia absoluta:

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de

---

<sup>10</sup> Enquanto o dionisíaco corresponde ao dismantelamento da individualidade, o apolíneo reside no seu fortalecimento. O poeta (ou o artista em geral), seria dionisíaco ao imergir nas sensações do mundo e apolíneo ao contemplar as formas desse mundo – de um lado, embriaguez, de outro, sonho. Essa concepção nietzscheana deixou um extenso legado para os estudos estéticos e teórico-críticos sobre arte e literatura posteriores (NIETZSCHE, 2007, p. 27-28).

invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade” (COMBE, 2010, p.123-124).

O interessante dessa passagem é que ela aparece como comentário de um trecho de Goethe, ou seja, no formulador pré-romântico da “poesia de circunstância” já há, lucidamente, a percepção do entrelaçamento de autobiografia e ficção na criação literária. Esse entrelaçamento é, para Combe, um *processo, transformação* ou *jogo* em que “o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico ‘ficcionalizado’, ou, ao menos, em vias de ‘ficcionalização’ – e, reciprocamente, um sujeito ‘fictício’ reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular” (COMBE, 2010, p. 124). O conceito de Kate Hamburger de sujeito-de-enunciação é, aqui, essencial, pois estabelece uma entidade linguística, inserida no texto, que enuncia algo, mas também revela a condição fenomenológica dessa entidade, um sujeito real que, independentemente do conteúdo da sua expressão, reelabora a linguagem com os pés da imaginação fincados na autenticidade de autor, poeta que vive os fenômenos do mundo e, só assim, enuncia, expressa-se.

Combe recusa o termo *dialética*, pelo peso de *síntese* que carrega, mas reconhece uma tensão constitutiva desse jogo – por isso, o sujeito é problemático, está sempre em questionamento. Mas note-se, com relevância, que o termo “ficção” é demovido por Kate Hamburger: como dissemos, para a autora, enquanto a lírica, enunciativa, é não-ficção, a épica, o drama, o romance, representativos (miméticos), são ficção. Deste modo, mesmo que a teoria de Hamburger encaixe-se na formulação de Combe quanto à ideia da lírica como transposição do sujeito empírico em sujeito lírico, elaboração estética da linguagem de um sujeito real, a ficção, em Hamburger, fica delegada para a mimese, para a criação de uma realidade alternativa, o mundo fictício da história contada, enquanto o que há, na lírica, são associações de sentidos para criar expressões subjetivas, às vezes extremamente fantasiosas ou abstratas, sem que sejam, ainda assim, *ficcionalis* – ou seja, miméticas.

O autor arremata sua leitura de Kate Hamburger citando Gérard Genette, que, segundo ele, defende a lírica como “um discurso de ‘dicção’, quer dizer, de enunciação efetiva” (COMBE, 2010, p.12), isto é, um registro discursivo que remete à enunciação subjetiva do

escritor. Dando sua contribuição autoral na formulação teórica sobre o sujeito lírico, Combe sustenta seu conceito dialogando com premissas da fenomenologia e da retórica, chegando à definição do sujeito lírico como uma “autoalegorização” que o sujeito empírico faz de si mesmo, uma “ampliação metonímica” que mantém a tensão entre o empírico e o ficcional permanentemente, constituindo o eu pluralizado da expressão, uma “redescricao lírica” da “experiência vivida”, transposição simbólica da vinculação empírica para a construção fictícia.

Combe (2010, p. 124-128) dialoga novamente com Oskar Walzel, que atribui ao processo de ficcionalização do sujeito empírico um afastamento de si que torna-o seu próprio objeto de reflexão e expressão; Margaret Susman, donde extrai a ideia do eu lírico como “mitificação” do indivíduo, generalizado até à alegoria, processo que consiste em “abolição das fronteiras entre o passado e o presente – a ‘presentificação’ do antigo como a identificação do presente aos tempos imemoriais”, sendo que, neste processo alegórico, a singularidade do autor é ultrapassada por uma “forma estilizada” que, intemporalizando-o e universalizando-o, faz dele um *nós* geral da humanidade; e Paul Ricoeur, que pensa o fenômeno do lirismo como uma variação da *intencionalidade da consciência* levada ao campo da arte, ou seja, a subjetividade, que constitui-se nos fenômenos da realidade, conhecendo o mundo através dessa projeção exterior, encontra na arte, na criação poética, um dos modos de exercício heurístico, de conhecimento dos fenômenos do mundo, redescrivendo sua *existência* em linguagem poética (figural, metafórica, metonímica) que, em vez de afastada da verdade, tem um alcance ontológico.

Enfim, este é o sentido determinante da formulação de Dominique Combe: o sujeito lírico constitui-se num processo dinâmico, tenso, jogo de transformação, de sublimação e ressublimação do empírico ao transcendental e vice-versa, perscrutando o sentimento lírico, expressão de uma unidade em incessante mudança – *identidade-ipseidade*, nos termos de Ricoeur –, no duplo desdobramento do sujeito, instável, indefinido, impreciso, continuamente buscado, criado e perdido pelo poeta. Mesmo Combe recusando o termo, podemos afirmar, com segurança, que aí está presente uma dialética – não da síntese, mas da tensão –, pois os dois polos correlacionam-se dinamicamente:

Com efeito, a alegorização do ‘eu’ como ‘redução’ do sujeito biográfico liberta o sujeito da circunstância espaçotemporal e do estado de coisas. Mas, diferentemente do sujeito transcendental kantiano, o ‘eu lírico’ não é pura unidade abstrata das percepções. [...] O sujeito lírico é um sujeito sensível – simplesmente, o sentimento nele assume um valor universal. [...] Os tormentos e as alegrias do amor, a angústia da morte, a melancolia, etc.,

como experiências fundamentais do ser humano, constituem os estados de consciência do sujeito lírico, e, por isso mesmo, a matéria [do poema] [...] essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, voltado para si mesmo e para o mundo, tensionado ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal. [...] Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo (COMBE, 2010, p. 126-128, grifo do autor).

Michel Collot (2013) também investiga a história do sujeito lírico na poesia moderna por um viés genealógico-crítico, seguindo um percurso semelhante a Combe. Conforme Collot, sua hipótese é de que, em vez de comprimir-se, o sujeito lírico constitui-se na projeção para fora de si, e “tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra” (COLLOT, 2013, p. 221). Ao abordar o paradigma hegeliano, o teórico rejeita a caricatura desse ideal subjetivo como uma partícula, fechada em si, incondicionada. Apesar de reiterar que o sujeito lírico, em Hegel, é aquele que expressa a vida interior, Collot reconhece, com perspicácia, que sua própria hipótese de projeção do sujeito pode estar, parcialmente, já na admissão de Hegel de que há uma “mediação” na expressão subjetiva que exige uma causa objetiva para manifestar-se: “Há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, se revelar, a não ser projetando-se para fora” (COLLOT, 2013, p. 221).

Para Collot, após o declínio do teor transcendente predominante na poesia pré-moderna, quando o poeta, grosso modo, era um “veículo de ressonância” oral das musas, acometido por um *frisson* que o projetava para fora de sua racionalidade, o poeta moderno deparou-se, inicialmente, com uma completa falta de sentido da poesia, percebida como mera ilusão ou encanto obsoleto, inviável num mundo que perdeu a *aura*, como dizia Walter Benjamin<sup>11</sup>. Num mundo em que a racionalidade científica e técnica enfraqueceu o sentido transcendente da existência humana, o *mito da inspiração* entra em declínio. *Ek-stase* que faz

---

<sup>11</sup> De acordo com Walter Benjamin, na modernidade, o mundo da técnica, que tem como *modus operandi* a alienação do indivíduo, enfraquece, cada vez mais, o meio de conhecimento pela contemplação, isto é, pela percepção da aura das coisas: “O que é a aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. [...] Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 184). Na obra de arte – no caso, poética –, a massificação anula o poder contemplativo e, portanto, a experiência autêntica de criador e público, escritor e leitor.

do poeta um servo da palavra, apoderado por ela, e não seu senhor, a inspiração cede lugar à crença individualista de que o sujeito expresso na poesia é, assim como em todos os outros âmbitos, artísticos ou não, da vida moderna, dono de si, autor total de sua criação, império de consciência e ação independente que tem domínio completo de seus atos – a harmonia do mundo, ideal da antiguidade, desfaz-se e é substituída pela autonomia do indivíduo:

Mas a partir do momento em que ela não pode mais apoiar-se em uma base transcendente, essa abertura ao Outro não seria uma pura e simples alienação? Aos olhos de uma consciência moderna que não pode mais cantar Deus ou o Ser Ideal por meio das palavras ou das maravilhas da criação ou da criatura, o sujeito que se lança para fora de si vê-se atirado em um mundo e em uma linguagem desencantados. A transcendência não era senão a máscara de uma contingência, uma ilusão lírica. Ceder ao encanto e ao êxtase não é se deixar enganar pela língua, ser ludibriado pelo mundo e pelos outros? Nada de tão brilhante. Não há por que sair por aí proclamando sua submissão (COLLOT, 2013, p. 222-223).

É de grande importância, para a reflexão do autor, a pergunta sobre o valor da poesia. Ele interroga-nos: qual o sentido da criação poética se, retirado o véu que cobria os olhos da razão, ela – a poesia – foi relegada ao exílio e tornou-se “alienação” e “submissão”? Se expressar o fascínio do real não é mais que ignorar a verdade insípida da transcendência vazia e criar, para ela, antídotos verbais que, ao sopro da leitura ou da fala, desmancham-se, por que escrever? Collot não hesita: é justamente no desterro vivido pelo poeta moderno que pode-se retomar a força e a profundidade da lírica, pois a maior das ilusões reside em crer num sujeito unívoco, homogêneo, imutável, impermeável, infenso à penetração do mundo em si e, movimento complementar, avesso à sua projeção no mundo. O conceito-chave da filosofia husserliana<sup>12</sup>, a *intencionalidade da consciência*, já utilizado por Combe para explicar a dinâmica *empírico-fictício* como *expansão-retração* permanente, está implícito na reflexão de Collot, que bebe, mais detidamente, noutro filósofo da fenomenologia, Merleau-Ponty:

A noção de *carne*, elaborada por Merleau-Ponty, permite pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da

---

<sup>12</sup> Edmund Husserl define a epoché fenomenológica como o método pelo qual o filósofo deve iniciar a refundamentação das ciências, primeiramente pelo abandono das crenças e juízos do mundo da experiência e, posteriormente, pela consciência do ego puro como eu-no-mundo. Definindo o objeto de estudo da fenomenologia, Husserl diz: “A intencionalidade, enquanto propriedade fundamental da minha vida psíquica, designa uma peculiaridade que me pertence realmente a mim enquanto homem e também a cada homem quanto à sua interioridade puramente psíquica [...]. Não precisamos, pois, para tal de uma redução fenomenológica, estamos e permanecemos no solo do mundo dado. E, por isso, dizemos também de modo compreensível: tudo o que é e vale para os homens e para mim, é na própria vida da consciência que o faz, a qual persiste em si própria em todo o ter-consciência de um mundo e em toda a realização científica” (HUSSERL, 1992, p. 31).

exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca. É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Ele lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ao mesmo tempo vendo e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra (COLLOT, 2013, p. 223, grifo do autor).

Nesse ponto, é importante a contribuição de Merleau-Ponty<sup>13</sup> à concepção de que a subjetividade forma-se não numa dicotomia excludente e antagônica com o objeto, mas amalgamando-se com ele, imbuindo-se nele. É fora de si que o sujeito se constitui: *encarnado* pela linguagem numa “inclusão recíproca” com o mundo, instituindo uma intersubjetividade que, ao invés de diluir o eu na coletividade, permite que ele possa descobrir suas verdades íntimas, suas disposições interiores nesse entrelaçamento com o que há fora de si, o sujeito foge à lógica da cisão para afirmar sua identidade na inclusão da alteridade. O nó entre identidade e alteridade faz Collot recobrar o conceito de *ipseidade*, de Ricoeur, identidade móvel e transformadora. Nesse processo de reciprocidade, não há conjugação harmônica, há apenas emaranhamento do *eu* com o *outro*, que é também um *eu*, assim como o *eu é um outro*, máxima rimbaudiana<sup>14</sup>. O laço intersubjetivo fenomenológico que faz o sujeito projetar-se no mundo e incluir a diferença para constituir a própria identidade é, para Collot, o *modus operandi* da expressão lírica, ou, melhor ainda, é deste modo que a *emoção* move o poeta, arremessando-o nas coisas e nos seres, assim como estes, elementos do mundo, são por ele – pelo poeta – engendrados, existem nele.

O autor cita, de passagem, Nietzsche, exatamente no ponto que Combe já havia levantado: o filósofo foi um dos pioneiros na refutação do ideal hegeliano e na postulação da poesia lírica como expressão de um sujeito despersonalizado, objetivado no mundo, numa experiência de dissolução do eu pessoal, que integra-se à natureza, ao cosmos ou mesmo ao caos, distendendo-se num eu impessoal e coletivo. Desvanecimento do indivíduo na

---

<sup>13</sup> Para Merleau-Ponty, a noção de “carne” reestrutura e aprofunda a intencionalidade da consciência husserliana, retirando o sujeito do idealismo transcendental: “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao *lugar* e ao *agora*. Ainda mais: inauguração do *onde* e do *quando*, possibilidade e exigência do fato, numa palavra, facticidade, o que faz com que o fato seja fato. E também simultaneamente, o que faz com que tenham sentido, que os fatos parcelados se disponham em torno de alguma coisa” (PONTY, 1964, p. 136).

<sup>14</sup> Na carta endereçada a Georges Izambard, seu professor e mestre, de 13 de maio de 1871, Rimbaud diz, numa formulação que cristalizou-se como símbolo da desconstrução do ideal de unidade do sujeito, que “*Eu é um outro*” (RIMABUD, 2016, p. 90), ou seja, o eu não é idêntico a si mesmo, e a identidade de si possui, assim, uma contradição fundante.

totalidade, a poesia lírica como ato *destrutivo-criativo*, simbolizado em desmesura e enleio pelo *frenesi* de Dionísio, favorece, sem dúvida, a consolidação da noção de sujeito lírico como entidade propulsionada e maculada, não aprisionada e pura.

Collot também resgata Kate Hamburger – mais uma vez, apresentada como referência cabal no tema – ao reafirmar a criação lírica como “transposição simbólica” da “experiência do objeto”, e não como “representação” fictícia. A autora auxilia a argumentação collotiana pois, para o teórico, a ideia de que o sujeito lírico sempre enuncia algo sobre um objeto, premissa hamburgeana, está de acordo com sua hipótese – de Collot – de que a saída de si é a regra do movimento subjetivo na modernidade, já que, se a enunciação lírica é uma elaboração figurada, “complexo de sentidos”, da vivência de um sujeito real, logo, esse sujeito depende, absolutamente, de *experienciar* objetos, ou seja, sair de si, descomprimir sua interioridade, modelando-se pelo que está fora dele.

Emil Staiger<sup>15</sup>, também no campo da fenomenologia, é utilizado por Collot para definir essa superação da barreira entre sujeito e objeto, que produz uma *ipseidade* e uma *carne* no mundo, como “imbricamento lírico”: “Opondo-se à definição hegeliana, ele [Staiger] caracteriza o lirismo pelo ‘imbricamento lírico do mundo interior e do mundo exterior’. Este último não se apresenta na poesia lírica como um objeto distinto da consciência que se abre para ele” (COLLOT, 2013, p. 224). A convergência entre um estado de alma (disposição afetiva), um estado da natureza ou do mundo e um impulso linguístico, ainda pré-significativo, mais ritmo das palavras e jogo de imagens que tecido conceitual, é o que forma a experiência lírica do imbricamento, conjugando eu, mundo e linguagem num processo *ontológico-estético* de manifestação poética.

Para aprofundar tal concepção, Collot resgata e vislumbra Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, tríade da poesia moderna de acordo com Hugo Friedrich – já para Michael Hamburger e Alfonso Berardinelli, apenas da poesia pura francesa –, não de uma perspectiva de anulação da conexão do eu com a realidade, mas como dilatadores do sujeito, criadores da nova relação entre a expressão e sua correspondência objetiva. Para o teórico, importa o trio

---

<sup>15</sup> Emil Staiger, para além da demonstrada contribuição à definição do sujeito lírico, possui uma extensa participação no debate moderno sobre os gêneros literários, recusando a ideia de buscar uma essência da lírica, da épica e do drama e preferindo criar uma definição para o *aspecto* ou o *teor* lírico, épico e dramático: “A intenção deste livro poderia ser o esclarecimento de possíveis dúvidas quanto ao uso da língua, eliminando no futuro dilemas no entendimento do ‘lírico’, do ‘épico’ e do ‘dramático’. Que ele seja considerado como uma propedêutica da Ciência da Literatura, como instrumento que dá ao crítico uma rápida compreensão dos conceitos mais gerais, permitindo assim posteriores estudos especializados sobre a técnica particular, de cada autor. Aspira, também, uma validade independente, já que a questão da essência dos gêneros conduz automaticamente a outra, a questão da essência do homem” (STAIGER, 1977, p. 6).

menos como propagador duma linguagem obscura e mágica e mais como redefinidor dos limites e das possibilidades da subjetividade lírica na modernidade.

Por fim, Collot busca em René Char e Francis Ponge duas visões corroborantes da hipótese do *sujeito lírico fora de si*. Do primeiro, o autor pega emprestado a *matéria-emoção*: o poeta, ao escrever, formaliza verbalmente a emoção que o perpassa, por isso, ela é o material sobre o qual faz-se a obra, artefato inventado para corporificar na linguagem a comoção existencial da conjugação entre o eu e o mundo. Com o segundo, faz coro ao *partido das coisas*, isto é, a uma poesia que germina nos objetos, vivificando-os, transferindo o eu para elas a fim de descobrir novas qualidades nelas e em si. Assim, tomar o partido das coisas não é pautar o ato criativo por um objetivismo formal nutrido por um senso racionalista que engessa e cristaliza o real, é, na verdade, afirmar que, colocando as lentes da criação poética nas próprias coisas, delas emana, imprescindivelmente, uma manifestação subjetiva objetivada, *projetiva*, acesa na alma desperta das coisas, centelha de toque subjetivo que vitaliza o objeto e o recria na subjetividade transbordada:

Na medida em que transborda o indivíduo, para poiar-se nas palavras e nas coisas do comum, esse lirismo na terceira pessoal do singular pode tornar-se um lirismo na primeira pessoal do plural: ‘O mais subjetivo não é’ ‘de alguma maneira comum’? Tal lirismo não é propriedade de ninguém, e nem, sobretudo, a de ‘minha falsa pessoa’ [citações de Ponge]. Porque o sujeito aí se coloca fora de si, ele é transpessoal (COLLOT, 2013, p. 237).

Retomemos, agora, o estudo feito até aqui. Podemos afirmar, de modo geral, que, na modernidade, a poesia, ao perder seu estatuto épico, fez prevalecer o caráter lírico da criação, de expressão subjetiva, que difere-se, por sua vez, da noção de lírica presente na antiguidade, expressão coletiva e oral. A lírica moderna, entretanto, não é sinônimo de poesia individualista, particularizada e confessional, pois, mesmo com momentos de retração em si, o sujeito lírico, problemático e plural, projeta-se para fora de si, costurando-se nas bordas do real, além de que, em vez de tecer-se no absoluto da fantasia, ele emerge, de modo elementar, dos aspectos prosaicos da linguagem, ficcionalizando a empiricidade do autor, isto é, transpondo simbolicamente para o poema sua condição real de sujeito-de-enunciação.

Assim, concluímos que o sujeito lírico nunca foge da sua ancoragem empírica, pois, mesmo quando sua transposição simbólica, sua ficcionalização ou sua projeção completa no objeto tomam aspectos herméticos, ou parecem anulá-lo, ele ainda está latente na enunciação, pois o poeta é a origem autoral da construção verbal do poema, que é a voz de um corpo, fala subjetiva, mas não homogênea, de um enunciador. Âncora da lírica, o sujeito lírico germinado

no romantismo, concretude autoral empírica, apesar de cultivar um *ego* (auto)reflexivo, constitui-se também na desagregação e virtual dissipação de si, o que demonstra a marca de *fragilidade*<sup>16</sup> da beleza na lírica moderna.

Após a incursão do capítulo, em que investigamos algumas noções básicas sobre a poesia moderna e o sujeito lírico, podemos, agora, encaminhar a análise da obra de Ferreira Gullar. Para realizar uma leitura crítica sistemática da poesia do autor, partimos da hipótese de que a multiplicidade de manifestações do sujeito lírico ao longo dos livros sugere uma concepção da criação poética como criação de si no mundo, fazendo da voz que enuncia no poema a expressão simbólica de uma identidade empírica, isto é, tornando o sujeito empírico dialeticamente condicionado pelo sujeito lírico. Nosso périplo perpassará todos os livros do poeta, concentrando as análises em alguns poemas centrais e correlacionando-os com vários outros, por inteiro ou por trechos, compondo um estudo global da obra gullariana.

---

<sup>16</sup> Patrícia Sheyla Bagot de Almeida (2017) identifica uma fragilidade da beleza como pilar da lírica moderna: “Fragilidade porque se dissolve em cada nova interpretação e porque até as unidades que a obra poética exige para si, em um determinado contexto, não serão as mesmas sempre; o que demonstra a beleza feita em alteridade, transformação e encontro” (ALMEIDA, 2017, p. 11).

## 2. CONSCIÊNCIA DESOLADA E IDENTIDADE CINDIDA

No começo dos anos 1950, a poesia brasileira estava fortemente marcada por um esgotamento das tendências, estilos e concepções que predominaram a partir do modernismo. Como expoente dessa época, temos a chamada *geração de 45*<sup>17</sup>, caracterizada pelo preciosismo formal e pela retórica empolada, avessa ao consagrado coloquialismo modernista, seja o mais iconoclasta, da primeira geração, com Mário e Oswald de Andrade, ou o mais reflexivo, dos anos posteriores, com Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, por exemplo. Concomitante a essa geração, mas desde o começo separado dela, temos João Cabral de Melo Neto, figura fundamental na formação poética de Ferreira Gullar<sup>18</sup>. Nesse ambiente de predomínio de uma poesia algo artificial, surge, então, nosso jovem poeta, imigrante maranhense no Rio de Janeiro que, ao entrar em contato com a leitura dos modernistas, supera sua prematura perspectiva poética, marcada pelo domínio dos simbolistas e parnasianos, e começa a delinear as feições do poeta profundamente experimentador e inventor que virá a ser.

Começamos nosso périplo pela poesia gullariana analisando as manifestações do sujeito lírico em seus dois livros iniciais<sup>19</sup>, *A luta corporal* e *O vil metal*. A poética gullariana inaugural caracteriza-se, de modo geral, por um lirismo de evasão e subversão, isto é, por um sujeito lírico que contesta as convenções da época através de construções que tocam o

---

<sup>17</sup> De acordo com Lafetá, a geração de 45 surgiu após a “derrota de uma das tendências do Modernismo. Ou, se quisermos, da incapacidade mostrada por essa tendência para superar o lado de simples denúncia populista, característico da literatura social dos anos 1930, e para ultrapassar o papel de consciência modernizadora que o movimento cumpriu durante algum tempo” (LAFETÁ, 2004, p. 128). O autor exemplifica a percepção do artificialismo dessa geração citando os comentários de Mário de Andrade sobre Augusto Frederico Schmidt e Alphonsus de Guimaraens Filho, que, segundo ele, representavam uma “crescente tendência retórica, passadista”: “Acho que em grande parte a nova libertação poética de após o pragmatismo nacionalista da minha geração, em vez de conseguir com isso maior intensidade lírica, está voltando, não nos superando não, mas voltado a certos artificialismos tradicionais [...] é uma facilidade e mesmo uma falsificação voltar [...] a um vocabulário de estudante de Coimbra, a entonações de oratória convencional, a fraseologias parnasianas e simbolistas” (ANDRADE, 1974, p. 161).

<sup>18</sup> Entrevistando João Cabral de Melo Neto para o jornal *O Globo*, Ferreira Gullar diz ao seu interlocutor: “Agora, eu vou dizer um troço sobre tua poesia que é coisa de um fervoroso admirador. Só não diria que fui teu discípulo pra você não se sentir ofendido. Mas a verdade é que tua poesia sempre provocou minha reflexão. Vejo que você faz uma poesia sem retórica, que evita o improvisado e a espontaneidade. Isso para impedir que tua fala se dissolva na fluência fácil do verso. Pois bem, apesar disso, na “Educação pela Pedra”, esse esforço para ser antiliterário, antilírico, dá um resultado até certo ponto oposto: nesse livro você é mais literário que nunca [...] Porque ali a busca dessa dificuldade é de tal ordem que, para impedir que a linguagem flua, você a entorta, a anzola, que ela fica barroca, fica uma coisa quase gongórica” (GULLAR, 1987).

<sup>19</sup> Gullar publicou, em 1949, *Um pouco acima do chão*, mas nunca considerou o livro parte de sua obra madura: “Eu era um garoto ingênuo que estava Tateando um caminho com grande entusiasmo pela poesia, sem saber direito o que era poesia [...] É um livro ingênuo. Uma coisa sem valor. Se alguém gostar, ótimo. Mas foi depois que formei mesmo minha noção de poesia” (GULLAR, 1998, p. 33).

sublime, mas sem apoteose idealista. Gullar pauta-se, desde o início, pela busca de uma expressão que perfurasse a materialidade do mundo para atingir a essência do real, para além de sua aparência bela e ordenada, o que termina por transformar-se num movimento de desejar a transcendência, mas tomar consciência de sua impossibilidade, justamente pela existência material vívida. O sujeito lírico, altamente especulativo, mas por meios enigmáticos e alegóricos, estabelece, assim, a *luta corporal* pela expressão enquanto uma reflexão sobre a identidade de si num mundo fragmentado e fugaz, interrogando constantemente o alcance da poesia frente a esse mundo. Essa presença subjetiva é conflituosa, às vezes esmagadora – da linguagem e de si –, e é construída num tom ambicioso e iconoclasta, numa mistura de escatologia, decadência e rebeldia com traços sublimes e encantatórios. João Luiz Lafetá elenca os princípios dessa poética:

[...] anseio de totalidade e consciência de que ela é impossível; desejo de imanência do sentido nas coisas, e compreensão de que o sentido é transcendente, alça-se para fora do sujeito e depende de algo que está além dele; procura da harmonia geral, e encontro com um universo de oposições e indiferenças, em que o desejo humano esbarra no alheamento do outro. (LAFETÁ, 2004, p. 141).

Em *A luta corporal*, o estremeamento da linguagem, que termina com sua desintegração, é gradualmente inserido, desde a temática tumultuada e soturna amarrada pelo estilo arcaizante dos “Sete poemas portugueses” até o arrebatamento visceral dos urros e grunhidos de “Roçzeiral” e “Negror n’origens”. Durante o desenrolar do livro, alternam-se poemas de versos concisos e enigmáticos, poemas em prosa com imagística surrealista e timbre retórico, e poemas mais claros e profundamente meditativos, como “As peras”, que interpretamos como poema nuclear do livro. Sobre as nuances desse sujeito lírico tensamente construído por Gullar, Alcides Villaça diz:

O que provoca o poeta não será tanto o indefectível morrer, mas o brilho absurdo da vida enquanto não apodrece. As belas palavras da poesia que o jovem poeta moderno se vê apto a produzir surgem como vestígios inúteis de uma natureza perdida: o lugar da intimidade lírica confinou-se, como se sabe, ao espaço do sonho privativo que não interessa às multidões que se apressam nas avenidas. [...] Dão-se [os poemas] como notícia desse irônico desencontro entre a imagem sublime, apenas roçada pelo desejo, e seu revelar-se como imperfeição e inutilidade dentro do tempo que passa, mata e continua a passar (VILLAÇA, 2017, p. 281).

Vejamos, agora, alguns trechos da profusão de estilos do livro. Nos “Sete poemas portugueses”, a métrica e a rima convencionais dão expressão ao imaginário de teor romântico-simbolista do sujeito lírico:

**3**

Vagueio campos noturnos  
Muros soturnos  
paredes de solidão  
sufocam minha canção

A canção repousa o braço  
no meu ombro escasso:  
firmam-se no coração  
meu passo e minha canção

[...]

**4**

Nada vos oferto  
além destas mortes  
de que me alimento

Caminhos não há  
Mas os pés na grama  
os inventarão

[...]

**9**

Fluo obscuro de mim, enquanto a rosa  
se entrega ao mundo, estrela tranquila.  
Nada sei do que sofro.

O mesmo tempo  
que em mim é frustração, nela cintila.

[...]

O mesmo vento  
que impele a rosa é que nos move, espelho!

(GULLAR, 2015, p. 23-24, 26)

Inicialmente, notemos que o qualificativo “portugueses” parece sugerir “uma visão das letras portuguesas como vinculadas ao tradicional, ao ultrapassado, ao não-moderno”, por isso, “na retomada de metros fixos como o heptassílabo e o decassílabo e da forma do soneto, o que se opera é uma verdadeira desmontagem de suas estruturas formais” (OLIVEIRA FILHO, 2010, p. 97). Analisemos, agora, os trechos apresentados. Nos dois primeiros trechos, temos, no plano formal, redondilhas maior e menor, tetrassílabos, tercetos, quadras e rimas consoantes e toantes simples; no plano temático, um sujeito desnudo e sombrio, autorreferido por meio de símbolos clássicos: paredes, campos, muros num ambiente de solidão, noturno e soturno, impedindo o canto, retirado, na autonomia criativa do sujeito, de si mesmo, alimentando-se de suas mortes e inventando seus caminhos.

No último poema, mais despojado na forma, com decassílabos ou aproximados, a disposição dos versos na página encadeia-o de modo mais elaborado, e as imagens que brotam correspondem a esse refinamento: o sujeito flui, existe, obscuro de si, sem saber-se bem, enquanto a rosa, simbolizando a potência impávida da natureza, entrega-se ao mundo, com uma serenidade ausente no sujeito. Este, desolado, percebe, num movimento especular e espelhado, que o mesmo vento, mesmo Tempo, que lhe move, também move a rosa: sua irrealização frente ao fluxo do real contrasta com a invejável harmonia rosa-mundo. A cisão de si impede que o sujeito alcance essa harmonia, e essa condição existencial finita e limitada desola-o. Lafetá descreve o estilo dos “Sete poemas portugueses” do seguinte modo:

São poemas “literários”, no sentido negativo que as vanguardas históricas deram a este termo, depreciando o arranjo caprichoso das palavras, a procura rebuscada de melodia, a obscuridade proposital, a ponta de preciosismo que satura e enfeita os textos. [...] A destreza verbal demonstrada faz apelo à magia e ao mito, buscando fórmulas de encantação sonora, diluindo os ritmos, afrouxando as cadências do verso por meio do deslocamento dos tempos fortes, de modo que a impressão final seja de algo flutuante e etéreo. [...] Ao final dos “poemas portugueses”, Gullar parece ter rompido suas relações com a geração de 45. Pelo menos não escreverá mais como ela, na forma preciosa de quem procura a palavra poética, o ritmo encantatório e a penumbra da chamada magia verbal. Ao contrário, sua poesia agora se fará contra o poético refinado, contra o requinte literário, contra as zonas escura de encantação (LAFETÁ, 2004, p. 130, 133).

Nos poemas em prosa, posteriores ao núcleo mais aclamado do livro – onde estão poemas como “Galo galo” e “As peras” – acompanhamos uma densidade retórica que empobrece o trabalho rítmico – não a medida silábica, mas a sucessão de tempos fortes e

fracos organizando as frases em versos<sup>20</sup>. Nesses poemas, Lafetá (2004) identifica um ataque à linguagem poética para “liberar-se das fórmulas prontas e encontrar a expressão nova”, mantendo, ainda, “um preciosismo verbal” que “serve para mostrar até que ponto o poeta estava preso à concepção nobilitante da literatura”. Contudo, a ousadia e o ineditismo das imagens, enredadas numa visada contestatória e transgressora, expressas num interessante enlace do sublime com o escatológico, do faustoso com o sarcástico, atinge picos de alta reflexão estética. Na seção “Um programa de homicídio”, lemos, na “Carta do morto pobre”:

Bem. Agora que já não me resta qualquer possibilidade de trabalhar-me (oh trabalhar-se! não se concluir nunca!), posso dizer, com simpleza, a cor da minha morte. Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu.

[...]

Porque estou morto é que digo: o apodrecer é sublime e terrível.

[...]

Ouçam: a arte é uma traição. Artistas, ah os artistas! Animaizinhos viciados, vermes dos resíduos, caprichosos e pueris.

[...]

construo, com os ossos do mundo, uma armadilha; aprenderás, aqui, que o brilho é vil; aprenderás a mastigar o teu coração, tu mesmo

[...]

O que somos não nos ama: quer apenas morrer ferozmente.

[...]

É velho o sol deste mundo; velha, a solidão da palavra, a solidão do objeto; e o chão – o chão onde os pés caminham. Donde o pássaro voa para a árvore.

(GULLAR, 2015, p. 42-44, 47)

---

<sup>20</sup> Em *O estudo analítico do poema*, Antônio Cândido explica que “O ritmo está ligado à ideia de alternância: alternância de som e silêncio; de graves e agudos; de tônicas e átonas; de longas e breves, em combinações variadas” (CÂNDIDO, 2007, p. 72-73).





espécie de emulação da linguagem” (VILLAÇA, 2017, p. 278). Assim, a semântica só é possível, nestes pedaços de linguagem, através de um trabalho de recomposição por meio de recursos como a aliteração e a paronomásia, pois os fonemas e vocábulos criados evocam outros, do nosso idioma ou não. Assim, o sentido desses “poemas” finais é totalmente inédito e só encontra razoabilidade de significado numa leitura vocalizada e pautada pela homologia sonora. O cimo, ou o abismo, atingido pelo sujeito nesse ponto derradeiro da obra é também seu sumiço virtual – implode-se a subjetividade e explode-se a estrutura sintático-semântica da linguagem. Sobre a variação estilística que percorre a obra, Villaça diz, conectando os primeiros poemas aos últimos:

A sugestão, aqui, é a de que o aprendizado poético se fez de forma vertiginosa, saltando da ordem meditativa de símbolos tradicionais (“rosa”, “estrela”) para um universo em erupção cujas formas, embora remontem a um caos original (“negror n’origens”), são menos indícios da constituição de alguma outra ordem que derradeiros resíduos de uma ambiciosa constelação. O experimento linguístico radicaliza-se como impasse, não como afirmação eufórica; a luta corporal com as palavras ressoa o timbre moderno da impossibilidade de expressão. Mas o leitor terá notado que nesse “salto” radical algo se conservou: em ambos os fragmentos, a polarização se dá entre figuras de luz e treva, entre o “fluo obscuro” e o que “cintila”, entre o “negror” e o “acêndi” (VILLAÇA, 2017, 278-9).

Para começarmos a delinear as feições do sujeito lírico gullariano em cada período de sua obra, damos, agora, um passo atrás e voltamos para o começo do livro, onde residem os poemas-sínteses desse primeiro desdobramento da criação gullariana. Embora os dois livros iniciais de Ferreira Gullar, especialmente o primeiro, possuam tal variedade estilística, pensamos que o sujeito lírico desse período configura-se, de modo elementar, em “As peras” e no seu correlato “Galo galo”, até mesmo porque, após o fim vulcânico de *A luta corporal*, essa feição subjetiva, de teor sublime/subversivo, retorna em *O vil metal*, e é, neste livro, encerrada:

### AS PERAS

As peras, no prato,  
apodrecem.  
O relógio, sobre elas,  
mede  
a sua morte?  
Paremos a pêndula. De-  
deteríamos, assim, a

morte das frutas?

Oh as peras cansaram-se  
de sua forma e de  
sua doçura! As peras,  
concluídas, gastam-se no  
fulgor de estarem prontas  
para nada.

O relógio  
não mede. Trabalha  
no vazio: sua voz desliza  
fora dos corpos.  
Tudo é o cansaço  
de si. As peras se consomem  
no seu doirado  
sossego. As flores, no canteiro  
diário, ardem,  
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo  
desliza e está só.

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

Gritar  
para quê? Se o canto  
é apenas um arco  
efêmero fora do  
coração?  
Era preciso que  
o canto não cessasse  
nunca. Não pelo  
canto (canto que os  
homens ouvem) mas  
porque, can-  
tando, o galo  
é sem morte.

(GULLAR, 2015, p. 38-39)

Apesar da irregularidade métrica, notamos, inicialmente, que Gullar compõe o poema num ritmo que não oscila muito o tamanho dos versos, bem curtos, cortando as frases ou até mesmo as palavras. Como o poema possui um explícito teor filosófico, com passagens bem argumentativas, esse escoamento dos versos não gera confusão ou simplificação, ao contrário, provoca uma interligação entre todas as cenas numa grande meditação sobre o sentido do tempo e da poesia. O recurso da aliteração sobressai-se em relação à rima, gerando uma cadência interna dos versos que amarra com muita fluidez as estrofes, quase diluindo-as.

O poema começa com uma imagem que podemos nomear, recorrendo à pintura, de “quadro de natureza-morta”, em que Gullar pincela, estaticamente, a visão das peras sobre o prato. Mais à frente, retomaremos esse comentário. Desde o início do poema, entendemos o *apodrecimento* como o fenômeno que infunde movimento no mundo, isto é, o movimento das coisas e dos seres dá-se enquanto perecimento, desfazimento, processo de tornar-se podre e, assim, findar-se. A metáfora da pera é de excelente proveito, devido ao seu apodrecer nítido e acelerado, o que dá o aspecto trágico e inelutável desse acontecimento, associado, simbolicamente, ao próprio viver do homem. Ao questionar-se sobre a possibilidade de “deter a morte das frutas” caso parasse o pêndulo do relógio que mede essa morte, o sujeito, acometido por uma contemplação melancólica do exterior, abre caminho para uma densa mistura de observação do mundo e reflexão sobre ele, carregando, também, uma carga metapoética forte, de questionamento sobre o sentido da poesia, que virá à tona ao final do poema. No momento seguinte, surge a duplicidade  *cintilar e apodrecer*, *leitmotiv* de Gullar, que constitui um sujeito desolado pela impossibilidade de transcender o tempo e a matéria e cindido pela multiplicidade das formas de ser no mundo. Sobre a duplicidade norteadora da obra gullariana, diz Villaça:

Luz e treva constituem oposições que se expandem num repertório de imagens em que há o dia e a noite, o brilho e a opacidade, o sol e a morte, o florescer e o apodrecer, o fulgor e o nada. Cuidado, porém, com a facilidade das simetrias, que costuma levar aos mais fáceis esquemas. Convém reconhecer o processo poético onde ele se dá: nos movimentos da consciência feita linguagem (VILLAÇA, 2017, p. 279).

Com base nessa dualidade, podemos destrinchar as imagens do poema. Após a primeira cena, estática e sugestiva da reflexão, o sujeito exclama que “as peras cansaram-se de sua forma e de sua doçura!” e que, “concluídas, gastam-se no fulgor de estarem prontas para nada.”. O sentimento niilista de absoluta falta de sentido e valor na essência das coisas

esplende nessa passagem, em que as peras, personificadas, sentem o cansaço de si mesmas, “de sua forma e de sua doçura”. O fulgor das peras possui, em seu avesso, o desgaste de sua conclusão, de “estarem prontas para nada”. A beleza que fulgura, que faz as frutas, como os homens, cintilarem, opera, por detrás de si, degradando a si mesma – a beleza é, assim, véu e veneno. O centro do poema é o movimento de apodrecer das peras, por isso, a subjetividade vai sendo tecida na completa observação do que está fora de si, até o breve momento em que aparecerá autorreferida.

O relógio reaparece frente ao passar das frutas, mas agora o sujeito não questiona se ele mede o processo químico que leva à morte das peras. Em vez disso, afirma que não há medição desse fenômeno, pois ele acontece em si, alheio ao que está ao seu redor. A voz do relógio ecoa no vazio, metáfora da dispersão temporal, e “desliza fora dos corpos”, o que indica, por um lado, que a passagem do tempo impera sobre tudo que existe, dismantando as coisas e os seres, e, de outro, que a ideia de medir o fenômeno universal e perene do *perecimento* é uma ilusão, pois a existência da pera é acontecimento opaco, fechado em si, um ciclo de nascimento e morte que, mesmo coexistindo com o resto das frutas, coisas e seres do mundo, basta, em sua realidade, em si mesmo. Visto em panorama, o espaço no qual estão os entes é estático; já singularmente a existência de cada ente, seja fruta, gato ou poeta, é um movimento de cintilar e apodrecer.

A ideia do cansaço é retomada na estrofe seguinte, quando, às peras, somam-se as flores no canteiro, que “ardem, ardem, em vermelhos e azuis”, bem como a fruta-símbolo, consumindo-se “no seu doirado sossego”. O “cansaço de si” define a condição ontológica desse mundo contemplado, com dor e agudo pensamento, pelos olhos de um sujeito que, desolado em decorrência da consciência desse cansaço, em breve se mostrará. A palavra “deslizamento” sintetiza, ao mesmo tempo, a imobilidade e o passamento das coisas e dos seres, pois, mesmo movimentando-se, “tudo está só”. É por isso que, no passo seguinte, surge a noção de que “a distância entre as coisas” é o que há de comum entre todos, é o ponto de convergência, “o dia” permanente, impávido e indecifrável que constitui a flor, a pera, o gato e o homem, todos simbolizando o esvaimento doloroso da existência, sob o signo do Tempo impassível.

Pois é o gato que surge logo depois: é selvagem, instintivo, ensimesmado e indeclarável o “dia do gato”, que, no fastio da vida felina, passa. E, note-se, mesmo corporalmente passando entre os móveis, o gato, enquanto fenômeno de perecimento felino, não passa *entre-móveis*, apenas passa. A diferença remete à concepção ontológica que configura o poema e toda a visão de mundo deste momento da obra gullariana: mesmo

coexistindo, cada ente, coisa, ser, objeto, planta, fruta, animal, homem está, impreterivelmente, só, sujeito à áspera e inexplicável passagem do Tempo, fenomênico e metafísico, que destrói, degrada, apodrece a beleza fugaz cintilante no instante em que existe. Nesse ponto do poema, o sujeito lírico, enclausurado até então numa melancólica observação do mundo exterior e numa elaborada meditação sobre ele, finalmente refere-se a si mesmo, mas numa forma comparativa que acaba por caracterizar-se como algo indiferente, num tom decididamente elegíaco, de lamento pelo seu passamento.

O verbo “passar”, em sua forma intransitiva, remete à solidão, que, assim como o gato, o homem abriga em seu seio. “Pas-/ sar como eu/ passo: entre nada”, diz o sujeito lírico, girando a lupa do poema sobre si, para afirmar, na concisão da autorreferência, a indiferença de sua individualidade, dissipada no deslizamento de seu corpo pelo mundo, que passa, fragmentado e solitário, como a própria construção do verso demonstra, pelo corte da palavra “passar” e a ênfase no “entre nada”, antecedido de dois pontos. É notável a conjugação que Gullar faz de duas maneiras aparentemente antagônicas de ser do sujeito: ele é fragmentado, isto é, não possui unidade, é estilhaçado e desmedido; em contrapartida, ele permanece só, heterogêneo na sua individualidade, estilhaço carregado pela única essência possível das coisas: a efemeridade.

Em tom sentencial, o sujeito diz: “O dia das peras/ é o seu apodrecimento”, sintetizando as reflexões tecidas até aqui. O “dia” é, em verdade, o “ser” ou o “existir”: o *ser* das peras é o seu apodrecimento, ou seja, *existir* enquanto pera é perecer, morrer, findar, tal como o homem, e o poeta, que vive, escreve e dissipa. À pergunta sobre a existência (o dia) das peras ser tranquila ou não, sucede a alusão ao outro poema do livro correlato deste, o célebre “Galo galo”. Juntos, sintetizam a feição do sujeito gullariano nesse período inicial da obra:

### **GALO GALO**

O galo  
no saguão quieto.

(...)

Mede os passos. Para.  
Inclina a cabeça coroadada  
dentro do silêncio:  
– que faço entre coisas?  
– de que me defendo?

(...)

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

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

(...)

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

(GULLAR, 2015, p. 31-32)

Lendo esses trechos de “Galo galo”, percebemos o intertexto autorreferente de Gullar em “As peras”, quando, ao refletir sobre a pera podre, ele retoma o tema do grito do galo, o canto poético que “é mero complemento de auroras”, sonoridade difusa pelo sem-sentido do mundo. Porém, se, de um lado, complementar a aurora parece denotar a inutilidade do canto, de outro, parece apontar para sua finalidade sublime: a beleza da poesia assimila-se à própria natureza, participando dela, criando o dia, como os galos cabralinos “Tecendo a manhã”<sup>22</sup>. O galo, simbolizando o poeta, expele o canto, simbolizando a poesia, expressão subjetiva lírica irrefreável e dolorosa do íntimo do poeta. Seu grito, o poema, é espontâneo, perpassa seu corpo-crista e impele seu bico córneo à cantar, ato criativo que a pera, tranquila na ausência do redemoinho visceral que impele esse canto, não possui.

Se em “Galo galo” a poesia é necessária para o poeta, mas fica num limbo ambíguo com relação à humanidade (complementar a aurora pode ser vazio ou sublime), em “As peras” Gullar abre outra possibilidade de sentido para ela. Na penúltima estrofe, o sujeito

---

<sup>22</sup> A dicção contida e seca e as imagens do canto do galo complementando a aurora e dos gritos dos galos tecendo a manhã aproximam muito os dois poemas: “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito que um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos./ E se encorpando em tela, entre todos,/ se erguendo em tenda, onde entrem todos,/ se entretendendo para todos, no toldo/ (a manhã) que plana livre de armação./ A manhã, toldo de um tecido tão aéreo/ que, tecido, se eleva por si: luz balão” (CABRAL, 2010, p. 274).

pergunta por que gritar já que “o canto é apenas um arco efêmero fora do coração”, corroborando umas das conclusões possíveis do “Galo galo”: o canto é inútil pois “é mero complemento de auroras”. Já na estrofe derradeira, o canto/poesia toma uma dimensão que correlaciona-se com o poema anterior, mas ultrapassa-o: ele alcança os homens, é ouvido, lido, absorvido pelo público, e justifica-se nisso, pois é “canto que os homens ouvem”.

Mas o poeta, (re)criando-se subjetivamente pela poesia, não salva-se da passagem do tempo e da morte pelo canto, por isso “Era preciso que/ o canto não cessasse/ nunca [...] / porque, can-/ tando, o galo/ é sem morte.” O corte de palavra reaparece, gerando um efeito melódico que remete à sonoridade de uma canção. O sujeito lírico, enfim, revela sua concepção da criação poética e de sua finalidade para si e para o mundo: cintilante e afiada como uma lâmina, ela é, na letra e na voz, fugaz, e apodrece, no instante avesso ao prazer sentido por poeta e leitor, como as peras. Estas, por sua vez, parecem ter sumido dos versos finais de nosso poema central, substituídas pela recuperação da metáfora do canto do galo. No entanto, na conclusão do poema, elas permanecem e perecem, contrastando com o galo e com o poeta pela ausência do grito, mas igualando-se a eles pela determinação ontológica de cintilar e apodrecer.

Esse pêndulo *apodrecimento-cintilação* pode ser transfigurado no símbolo-base da obra de Gullar, o *fogo*, que ilumina e queima, acende a vida e apaga-a na morte. De acordo com Viviana Bosi, durante toda a obra, “o fogo aparece constantemente como imagem do ardente consumir-se de tudo, até da própria poesia. Haveria nos seres uma cintilação que logo se perde, inútil e solitária” (BOSI, 2017, p. 3). Apesar de não estar presente diretamente como uma imagem em “As peras” ou em “Galo galo”, o mote do fogo é o emblema definitivo da poesia do autor, por isso, a dualidade que representa a dinâmica do real, *apodrecimento-cintilação*, possui um intercâmbio com os aspectos antagônicos/complementares do fogo: enquanto o “fora” da pera, do galo e do poeta é iluminação que encanta, o “dentro” são as chamas que queimam o que há de vivo e vivaz. O perecimento das peras, associado ao perecimento de tudo que existe, marca fundamentalmente o sujeito lírico nos poemas analisados e, de modo geral, nessa fase da obra de Gullar. No lirismo evasivo-subversivo do período, o sujeito, enfim, é configurado na experiência de compreensão do sentido do mundo e da poesia através da observação da degradação perpétua que desenlaça a existência de cada ser e de cada fenômeno. A dualidade condutora da poética gullariana tece-se, conforme Villaça, da seguinte maneira:

As imagens da iluminação e as do escuro constituem, pois, um campo simbólico geral da luta que se trava entre o impulso lírico e a consciência de sua impossibilidade, tudo desembocando na ironia mortal que conduz à pulverização do discurso. O antagonista maior, quase absoluto, é o Tempo, menos histórico que fenomênico, ação material da natureza sedutora, mas ilusória, fátua e fatal.<sup>1</sup> A tarefa dessa poesia está em perfurar a superfície enganosa para encontrar, no cerne de cada coisa ou ser, o que lhe é essencial: “um contínuo negar-se”. Assim, o azul do céu é “mais que azul”: “ele é o nosso sucessivo morrer” (VILLAÇA, 2017, p. 281-2).

Enfim, podemos dizer que, em “As peras”, através da contemplação e reflexão sobre o processo de apodrecimento das frutas, o sentimento de desolação vivido pelo sujeito, decorrente da consciência dolorosa da passagem destrutiva do tempo, e o caráter de cisão desse sujeito, despedaçado e sempre incapaz de reunir seus cacos numa identidade, num *eu* harmônico com o mundo, são adequadamente caracterizados. Mesmo nos momentos em que os versos, apesar de cortados, constituem coerentes argumentos filosóficos, as imagens criadas não perdem a qualidade poética, ao contrário, é uma densa correlação do *plástico* e do *conceitual* que marca, singularmente, essa tendência da manifestação poética de Ferreira Gullar. Sobre os procedimentos de Gullar em poemas como “Galo galo” e “As peras”, Lafetá comenta:

Embora tratando os mesmos temas de antes, a expressão ganha a contundência que não possuía [em relação aos “poemas portugueses”]. O clima de sonho é substituído pela apresentação clara dos objetos, que se presentificam diante de nós como reais e concretos, como se fossem desenhados pelos procedimentos icônicos empregados. O novo estilo não dispensa os adjetivos, mas sua-os de forma quase substantiva (“galo galo” é o exemplo extremo), muito sóbria, apenas para ressaltar a figura, nunca para solenizar (como em “chão profundo”, do “poema português” número 9) ou para mitificar (como “longo rio solitário”, do “poema português” número 7). Simplificação de recursos, empobrecimento de meios que resulta em riqueza expressiva (LAFETÁ, 2004, p. 136-7).

Finalizando nossa leitura, podemos dialogar diretamente com a de João Luiz Lafetá, pioneira na análise desses dois poemas, como é pioneiro seu estudo “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”, o primeiro a sistematizar a crítica da obra do poeta e articulá-la com questões culturais, sociais e políticas. O crítico explica o processo *des-romantizado*, arquitetônico e plástico de construção das imagens desses poemas, ressaltando o denso aspecto reflexivo presente neles, que coloca em questão o alcance da poesia degradada pela passagem do tempo. De um lado, temos a criação de um símbolo, o galo *galo*, ou seja, o adjetivo é um substantivo, indicando uma dureza expressiva; de outro, temos o perecimento das peras metaforizando, numa melancolia contida, o desfazimento da existência. Os dois

poemas, amarrados por versos curtos, possuem vocabulário seco e econômico para expressar a dolorosa separação entre as coisas e a impossível reconciliação de tudo: “O canto do galo é efêmero como o brilho maduro da fruta, e ambos se dirigem, isolados, em direção à morte” (LAFETÁ, 2004, p. 147). Enfim, o sujeito lírico, nos dois casos, constitui-se numa sobriedade observadora e numa escultórica dicção, que, entretanto, não decai em retórica. Depois desse ponto do livro, a subjetividade lírica será devorada ao rebentar as vísceras da linguagem, como já mostramos.

Para completar o panorama de *A luta corporal*, citamos, por fim, algumas outras passagens da obra. Como dissemos, “Galo galo” e “As peras” representam o epicentro da manifestação subjetiva no livro, dispersa em estilos diferentes, mas coerentemente sintetizada nesses poemas, de arquitetônica construção imagético-reflexiva. A postura do sujeito lírico frente à passagem do tempo, à morte e ao alcance da poesia possui no curto “A galinha” outro forte exemplo, onde a figura da ave, em vez de simbolizar o poeta, como o galo, serve para o sujeito, observando a morte do animal, refletir novamente sobre a fatalidade do fim: “Morta,/ flutua,/ no chão./ [...] Cis-/ cava. Olhava/ o muro, aceitava-o, negro e absurdo./ [...] Apagou-se-lhe/ toda a cintilação, o medo./ Morta. Evola-se do olho seco/ o sono. Ela dorme./ Onde? Onde?” (GULLAR, 2015, p. 33). Em “P.M.S.L”, a essencialidade mortífera da natureza, substrato residindo por detrás do belíssimo céu azul, abala o sujeito ao ponto da glorificação do suicídio, supostamente única saída para ludibriar a destinação fulminante da vida: “Vê o céu. Mais/ que azul, ele é o nosso/ sucessivo morrer. Ácido/ céu/ [...] Saber-se fonte única de si/ alucina./ Sublime, pois, seria/ suicidar-nos:/ trairmos a nossa morte/ para num sol que jamais somos/ nos consumirmos.” (GULLAR, 2015, p. 34-35).

No “Trabalho das nuvens”, de dicção similar a “As peras”, o sujeito percebe que as nuvens, em seu trabalho natural, existem por e para si só, alheias à nossa contemplação: “as nuvens ignoram/ se deslizam por sobre/ nossa cabeça: nós é que sabemos que/ deslizamos sob elas:/ as nuvens cintilam, mas não é para: o coração dos homens.”. A falta de sentido espetaculoso da natureza faz o sujeito perceber que: “A tarde é/ as folhas esperarem amarelecer/ e nós os observarmos.” Assim como as nuvens e as folhas, também é destituído de propósito o voo do pássaro, “que só porque voa e o vemos,/ voa para vermos.”, por isso, ele é um “pássaro pássaro” – novamente, a repetição do substantivo como adjetivo visa tanto dar economia verbal à descrição da cena quanto dar dimensão concreta, sem nenhuma transcendência, ao *ser-pássaro* (GULLAR, 2015, p. 36-37).

A prosa poética transgressora do sublime vista em “Carta do morto pobre” retorna mais intensa em “Carta ao inventor da roda”, da seção “As revelações espúrias”: “O teu nome

está inscrito na parte mais úmida de meus testículos suados; inventor, pretensioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas, cuspo diariamente em tua enorme e curiosa mão aberta no ar”. Quem seria esse interlocutor inscrito tão intimamente no corpo do sujeito e, por ele, tão odiado? Orfeu e sua invenção poética, que, agora, porque impotente, desola o sujeito? O tom algo exaustivo, de pompa escatológica – nonde há um quê de Augusto dos Anjos<sup>23</sup> – e absoluto sarcasmo retórico continua, numa abjeção que radicaliza o confronto subjetivo das convenções poéticas: “Vem cá, putto, comedor de aranhas [...] tu inventaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos; tu, sacana, [...] tu, vira-bosta, abana-cu, tu preparavas aquela manhã, diante de árvores e um sol sem aviso, todo este nefasto maquinismo sevicioso” (GULLAR, 2015, p. 33).

Após as prosas, o estilo versificado dos poemas iniciais retorna, envolvido agora numa imagética enigmática, de traços surrealistas, numa sucessão de poemas sem título que, por parecerem inacabados, sugerem um continuidade entre eles que remodela as imagens de luz e treva tão presentes no livro: “O teu mais velho canto,/ arrastado com sol, varrido/ no coração das épocas/ eu o recolho, agora, de entre estas pedras, queimado./ [...] Onde a luz da palavra/ torna à sua fonte,/ detrás, detrás do amor,/ ergue-se, para a morte, o rosto./ [...] E é assim que a alegria constrói,/ dentro de minha boca,/ o seu cristal difícil. [...] Cerne claro, cousa/ aberta; na paz da tarde ateia, bran-/ co/ o seu incêndio.”<sup>24</sup> (GULLAR, 2015, p. 74-75, 80, 94).

Por fim, a explosão da linguagem em fragmentos incompreensíveis no “Roçzeiral” e “Negror n’origens” convive com versos que, anunciando o fim da criação poética, oscilam entre os momentos finais de calar-se do sujeito e a profusão de barulhos que segue-se, num clima de completa carburação da poesia: “há os trabalhos e (há) um sono inicial, há os trabalhos e um sono inicial/ SONO/ [...] po-/ bre/ língua, viva;/ canto canto-pó./ [...] MINHA LINGUAGEM É A/ REPRESENTAÇÃO DUMA DISCÓRDIA/ ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO./ [...] LUTEI PARA TE LIBERTAR,/ ex-LÍNGUA./ [...]”

<sup>23</sup> Podemos pensar essa influência de Augusto dos Anjos a partir do ensaio que Gullar escreveu sobre a obra do poeta paraibano, em que mostra que a novidade de sua poesia se dá pelo rompimento “com as conveniências verbais e sociais” que “levou-o a disputar o poético à podridão dos cemitérios e à vulgaridade dos prostíbulo, a mesclar a beleza ao asco e, como espécie de defesa, a armar-se de um vocabulário ‘científico’, prestigioso” (GULLAR, 1978. P. 30).

<sup>24</sup> No ensaio “Em busca da realidade”, Gullar comenta que esse poema, “Cerne claro, cousa”, indica o perseguido, mas ainda não atingido, âmago da linguagem e da realidade: “Não quer discursar, mas *mostrar*. A ‘cousa’ que aí apresenta seu ‘cerne claro’ é, ao mesmo tempo, o real e a linguagem. O poema descreve essa ‘cousa’, isto é, a linguagem se descreve a si mesma – se *mostra*. O caráter discursivo da linguagem é reduzido ao mínimo, apenas um verbo aparece no poema e, assim mesmo, integrado pela aliteração da frase, de modo a ganhar em concretude. Mas, e agora? Como avançar no sentido de reduzir ainda mais o caráter discursivo, alusivo e mesmo representativo da linguagem verbal?” (GULLAR, 2010, 145-146).

finda o meu/ sol/ pueril/ o ilícito/ sol/ da lepra acesa da pele/ [...] carne de meu corpo/ fornos da glória” (GULLAR, 2015, p. 95, 101, 104).

Após a análise de *A luta corporal*, passamos, agora, para *O vil metal*, com vistas a compor, ao final, um entendimento consistente da manifestação do sujeito lírico gullariano na fase inicial da obra. O segundo livro funciona como uma espécie de adendo ao primeiro, por manter o interesse em experimentar a linguagem em direção à radicalidade da palavra, mas sem decair na desintegração operada na obra inicial – por isso, Gullar recua sua escrita até as prerrogativas de compreensibilidade da linguagem. O título é uma caracterização da poesia: brilhante e pútrida, cintilante e podre, metálica e vil. Villaça diz:

De fato, com exceção de três ou quatro poemas, que ainda ressoam ecos do primeiro livro, os textos de *O vil metal* não querem figurar com o próprio corpo da linguagem a perversão destrutiva do tempo. Pode-se também pensar que aqui se reduziu boa parcela da busca dramática dos poemas de estreia. À maior maturidade do artista corresponderá certo recuo daquele sujeito febril, poeticamente mais vivaz (VILLAÇA, 2017, p. 285).

Ao longo do livro, a voz lírica vai repetindo a imagística de luz e treva da obra anterior, com alguns resquícios da explosão da linguagem, como em “Fogos da flora”: “fru/ to/ lu/ to/ sedosa carne/ o lume desatado/ lu/ to/ o cheiro expõe seu avesso leproso/ [...] CUJOS CAULES água e chama/ ar fluora sipintia êr rostro furtre” (GULLAR, 2015, p. 111). Em outros momentos, também mantêm-se rastros do surrealismo em prosa, como em “Biografia”: “Naquela época a obscenidade de teu sexo recendia por toda a casa/ [...] E aquela enorme flor amarela que nasceu no quintal junto ao banheiro/ pólen corpo incêndio” (GULLAR, 2015, p. 115). Mas é em “Frutas” que o sujeito lírico demarca uma diferença de concepção e estilo em relação ao livro anterior. Ilustrativo do recuo do sujeito febril, o poeta utiliza, nesse poema, a imagem de bananas e maçãs sobre a mesa, com o mar atrás, para dar um novo significado à reflexão sobre o tempo e a poesia, reconstituindo a percepção do sujeito:

### **FRUTAS**

Sobre a mesa no domingo  
 (o mar atrás)  
 duas maçãs e oito bananas num prato de louça  
 São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela  
 com pintas de verde selvagem:  
 uma fogueira sólida  
 acesa no centro do dia

O fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas:  
chamas,  
as chamas do que está pronto e alimenta.

(GULLAR, 2015, p. 116)

Diferentemente de “As peras”, o sujeito, neste poema, não distende a visão das frutas num lamento acerca da morte, da passagem do tempo e da efemeridade da escrita poética. O apodrecimento parece não ser mais tão desolador, pois agora o sujeito, profícuo observador, latente na contemplação dos objetos, prioriza, em seu olhar, a cintilação, a beleza das cores ardentes das frutas, estáticas, mas vívidas – o sujeito prioriza o *olhar* em detrimento do *pensar*. Isso indica, certamente, o apaziguamento do ímpeto demolidor da linguagem que caracteriza *O vil metal* em comparação a *A luta corporal*. Contudo, é justamente a repetição formal a qual chega, oriunda do arrefecimento do caos verbal anterior, o que enfastia Gullar ao final do seu segundo livro e o lança em experimentos pioneiros no campo das vanguardas concretista e neoconcretista. Comentando os procedimentos de *O vil metal*, Villaça afirma:

Uma pergunta salta imediatamente: que poesia terá o poeta encontrado para continuar o que parecia ter-se encerrado no impasse do livro anterior? Que matéria e que modos de expressão se sustentarão diante do tempo que o sujeito apreende como degradação dos seres e da linguagem mesma? Nesse novo livro, o sentimento do tempo corrosivo foi algo aplacado por meio de uma maior espacialização e sensualização do mundo e das imagens. Em *O vil metal* relativizam-se o sarcasmo e a escatologia que davam o tom a seções inteiras do livro anterior: o regime poético é agora de mais intensa visualização, com menor espaço para a especulação conceitual (VILLAÇA, 2017, p. 284).

O poema “Frutas” instiga uma temática bem interessante: a utilização das imagens de frutas na poesia do autor, ou, indo mais além e retomando um ponto anunciado no começo do capítulo, a criação de poemas que podemos nomear, metaforicamente, de “quadros de natureza-morta”, interligando o termo a outros dois, a “natureza viva” e a “paisagem”. Antônio Donizete Pires (2013), em artigo intitulado “Jogos frutais e o poema: natureza viva, natureza-morta”, faz um resgate da história do tema das frutas na literatura brasileira, desde a tradição bucólico-pastoril barroca e árcade ao modernismo oswaldiano, chegando até a obra de Gullar, onde estuda o uso dessas imagens. De acordo com ele, a natureza-morta, gênero tradicional da pintura no qual há uma representação realista do mundo natural, buscando uma sensação estática que permite contemplar o inanimado de frutas, flores e aspectos da natureza,

estimula, na poesia, profundas e alegóricas criações que refletem sobre o sentido da vida, o tempo e a morte.

Podemos interpretar, certamente, “Frutas” como exemplar desta técnica: a visualidade exuberante do poema incita uma extensa problematização sobre o simbolismo do esplendor das frutas enquanto visão valorizadora do instante de pulsar da beleza em detrimento de seu instante de decomposição, como dissemos acima. O autor aponta exatamente este poema e outro de *A luta corporal*, “O trabalho das nuvens”, já citado por nós, como exemplos de uma poesia em que a subjetividade camufla-se numa visão estática das frutas, porém repleta de vivacidade pelas cores, texturas e evocação implícita de sabores. Há nesses poemas, diz o autor, “uma presença rarefeita da figura humana” e “uma quase ausência das relações humanas”, além da “apreensão objetiva da fruta, como coisa íntegra”, numa experiência de “revelação epifânica” (PIRES, 2013, p. 15).

Porém, Pires também identifica, além da figuração do esplendor das frutas em poemas de natureza-morta, o apodrecer delas em poemas que denomina de natureza viva, os quais comportam “desde questões metapoéticas até questões implicitamente político-sociais”, em que a tônica é “a exploração das frutas que se deterioram, a partir das quais o poeta abre um leque reflexivo de vários matizes e camadas de significação”, com uma “presença mais constante da figura humana” e “inserção mais efetiva” do sujeito lírico. Nesses poemas, a cena estática do esplendor das frutas se transmuta no movimento de apodrecimento – mais uma vez, o pêndulo *cintilar/apodrecer* conduz a interpretação da poesia gullariana. “As peras”, sem dúvidas, é um exemplar irrefutável desta tendência, ao lado de outros posteriores como “Bananas podres”, “O cheiro da tangerina” e partes do *Poema sujo*. Nitidamente, como já argumentamos, o sujeito de “As peras”, apesar de sutil e silencioso em relação a outras formas subjetivas manifestadas na obra de Gullar, é bem mais reflexivo do que o sujeito de “Frutas”: enquanto neste o aspecto reflexivo emana do poder simbólico que interpretamos nas imagens, naquele, o próprio sujeito, mesmo sem autocentramento, desenvolve uma especulação que guia nossa compreensão do poema.

Outro artigo instigante sobre o tema é “A transformação da natureza-morta em paisagem na poesia de Ferreira Gullar”, de Priscila Nogueira Branco e Anélia Montechiari Pietrani (2021). As autoras trazem Michel Collot e seu conceito de “paisagem” para contribuir nas reflexões sobre Gullar. Para elas, é possível pensarmos numa ampliação da ideia da natureza-morta para a de paisagem a partir do entendimento de que, nos poemas de visualidade natural, Ferreira Gullar sempre busca a constituição da subjetividade nos quadros e cenas, o que acontece através da infusão de movimento, mesmo que leve ou imperceptível,

nas coisas representadas. A paisagem, afirmam, “é, antes de tudo, uma experiência de movência, que transfere as definições de observador e observado para uma concepção de uma nova coisa nascida dessa relação entre ela mesma e o ser que a olha (e é olhado de volta)” (BRANCO, PIETRANI, 2021, p. 113). A elisão de “sujeito” e “objeto”<sup>25</sup> é um procedimento que Gullar desenvolve ao longo da obra, e, no caso dos poemas de “jogos frutais”, como diz Pires, este recurso torna-se ímpar. Por isso, para enriquecer nossa análise, pontuamos que o sujeito lírico febril, esplendoroso e fatalmente fugaz da primeira fase da obra está, frequentemente, enraizado numa ambiência paisagística sublime e perpassado pela força reflexiva do *topos* das frutas.

Continuando nossa leitura de *O vil metal*, podemos afirmar que, se em “Galo galo” e “As peras” são centrais as questões sobre a distância entre os seres submetidos ao tempo e sobre a inutilidade ou não da escrita para superar essa fenda/ferida trágica, em “Frutas”, como vimos, esse lamento dá lugar ao pulsar do instante de beleza, sem perder de vista na paisagem o horizonte infinito e ameaçador do “mar atrás”, o tempo destrutivo. Por sua vez, em “Vida”, outro poema do livro, a possibilidade de incrustar as palavras na página, como sedimentos num subsolo, donde irradia-se uma amplitude de imagens e significados, é um interessante recurso para estabilizar momentaneamente o ser caótico e abissal da linguagem:

**VIDA,**

a minha, a tua  
eu poderia dizê-la em duas  
ou três palavras ou mesmo  
numa

*corpo*

[...]

sem falar das amplas  
horas iluminadas

[...]

dos canteiros destroçados feito a boca  
que disse a esperança

---

<sup>25</sup> Evocando Drummond: “A poesia (não tires poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto” (DRUMMOND, 1992, p. 186), e também Alfredo Bosi: “E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres” (BOSI, 1977, p. 192).

*fogo*

[...]

Poderia escrever na pedra  
meu nome

*gullar*

[...]

Eu escrevo

*facho*

nos lábios da poeira

*lepra*

*vertigem*

*cona*

qualquer palavra que disfarça  
e mostra o corpo esmerilado do tempo

*câncer*

*vento*

*laranjal*

(GULLAR, 2015, p. 134-135)

Villaça (2017, p. 286) aponta esse poema como um sintoma da poesia concreta vindoura nos instantes derradeiros do lirismo de evasão e subversão, pois o atomismo gráfico das palavras, sua fixação na página, faz com que elas sejam retiradas “de seu curso temporal” e, formando “um eixo vertical” com os substantivos grifados que “atravessa os enunciados discursivos”, concentrem o poder lírico “no mínimo e no essencial”. Esse trabalho gráfico para significar as palavras, fazendo irradiar, de cada uma delas, um campo semântico-imagético próprio, cria um sujeito que, apesar de autorreferente, possui uma imobilização expressiva que faz a visualidade do poema funcionar como organização do sentido dos versos.

A vida pode ser dita “em duas/ ou três palavras ou mesmo/ numa/ *corpo*”, ou seja, pode-se abranger, na virtualidade simbólica e representativa da palavra, toda a sensória e carnal experiência de *ser* do sujeito. Escrever o próprio nome na pedra é reafirmar a

petrificação sígnica que o sujeito procura, por isso, “nos lábios da poeira”, irredutíveis à apreensão humana, ele escreve “facho e lepra”, luz e treva, ou “qualquer palavra que disfarça/ e mostra o corpo esmerilado do tempo”. Deste modo, a cristalização vocabular das coisas vivas é capaz de disfarçar a corrosão causada pelo tempo. Da própria boca, o sujeito, ambicionando uma composição poética que, se não supera, ameniza a dor da impossibilidade da plenitude poética, diz “a esperança” de congelar o fogo da existência na construção verbal da página – por isso, o estilo desse poema sugere a concepção que o poeta terá na vanguarda acerca da possibilidade construtiva, e não expressiva, da escrita. Porém, no último poema do livro, “Réquiem para Gullar”, o atomismo gráfico, embrião da poesia concreta, recua para dar lugar, novamente, à prosa poética, permitindo o sujeito despedir-se das convenções e também das tentativas de enfrentamento agressivo dessa hegemonia literária utilizando-se ainda dos recursos dela:

### **RÉQUIEM PARA GULLAR**

[...]

Beleza oh puta pura  
o que te ofereço? o auriverde pendão da minha terra?  
o fogo de meu corpo?

Na página amarelecida mão de múmia sol mortício  
fulve letras flores da defunta euforia ruínas do canto

[...]

Beleza o que desejas?  
oh febre oh fel oh pus  
oh encanecida saliva

mel podridão calendário lepra sermão olhar descendo a rampa  
adeus corpo-fátuo

(GULLAR, 2015, p. 138)

O termo “réquiem”, prece para os mortos, concede o caráter sacro-profano dessa faceta do lirismo gullariano: numa autorreferência direta, assim como em “Vida”, o sujeito despede de si mesmo, de sua luta corporal contra o vil metal, sepultando sua voz lírica numa sequência mista de versos e frases que evocam a escrita automática do surrealismo, como vimos nos poemas em prosa do livro anterior. A beleza, buscada e rejeitada pelo sujeito – ou rejeitada em sua dimensão metafísica –, é uma “puta pura” e, para atingi-la, é preciso incendiar o corpo (do sujeito, da linguagem). Grafada no papel, a poesia, emergida do corpo em fogo do sujeito, semeada no “auriverde pendão da minha terra”, termina por mumificar a

mão que escreveu, donde nascem e morrem as “flores da defunta euforia” que provocam as “ruínas do canto”. Numa autoimolação final, como ritual de passagem, o sujeito indaga o cintilar perverso da beleza – “o que desejas?” –, chamando-a, num êxtase órfico de nomeação do belo, de “febre”, “fel”, “pus”, “encanecida saliva”. A sequência final simboliza a abolição dessa tendência da subjetividade lírica na poética gullariana: “descendo a rampa”, o “corpofátuo” do sujeito purifica sua dor na destruição do ideal poético, mel podre e leproso, e contempla (“olhar”) o tempo corrosivo (“calendário”) triunfar novamente.

Deste modo, como vimos na transição de *A luta corporal* para *O vil metal*, o sujeito lírico, após atacar com fúria e desencanto as vísceras da linguagem, incapaz de alcançar o desejo de perenização da plenitude poética, reestruturou-se parcialmente, tolerando a ideia de uma criação compreensível e legível, mas, mesmo assim, desolado com a fugacidade da vida e da poesia, permanentemente cindido em relação ao mundo e a si, continuou a defrontar-se com a “chama oculta” que esconde-se no “brilho fátuo” (VILLAÇA, 2017, p. 283), ou seja, a essência devastadora por detrás do fulgurante e fugaz véu que escoia pelo tempo. Por isso, o fim de *O vil metal*, embora não esquarteje a linguagem, anuncia, numa retumbante aflição, a inutilidade do canto, apodrecido como as peras; o canto jamais cristalizará sua beleza no mundo, como bananas e maçãs estáticas e fulgurantes num prato, pois haverá, sempre, o mar atrás.

Após esse momento, buscando uma solução para o beco sem saída da sua criação poética, imersa no dilema *repetição de estilos x reconfiguração de propostas*, Ferreira Gullar abandona o ideal de atingir a essência crua da existência para aderir à proposta de montagem de objetos da linguagem, composição apaziguadora dos seus ânimos líricos frustrados. Deste modo, o ímpeto de romper com a força verbal e com a atitude lírica será determinante na mudança brusca, mas coerente, propiciadora da vanguarda. Nessa época, Ferreira Gullar junta-se a novos artistas cariocas e paulistas e começa a produzir o que será chamado de poesia concreta, procurando desenvolver a experiência de uma linguagem em que confluem as dimensões gráficas, sonoras e semânticas de composição, abolindo os elementos tradicionais do discurso poético, as estruturas do verso, e do discurso em geral, repudiando a organização sintática das palavras.

O poeta, então, inicia o trabalho de explorar a espacialização das palavras na página, sua disposição gráfica. Como princípio, essa nova concepção poética almejava a abolição da dita *sintaxe unidirecional*: “o problema fundamental da poesia era menos o verso que o caráter unidirecional da linguagem – o nó da questão era a sintaxe” (GULLAR, 2010, p. 152). Noutra formulação, o poeta afirma que, nesse momento, havia substituído a “sintaxe verbal”,

destruída na *luta corporal*, pela “sintaxe visual – poema sem discurso” (GULLAR, 2015, p. 40). Na montagem do poema concreto, as palavras são concebidas como peças numa engrenagem, e o poeta deve trabalhar seu desenho, sua grafia no espaço em branco da página, produzindo interações sonoras e semânticas inusitadas. Tomando essa direção, Ferreira Gullar empenhava-se para oportunizar o aspecto (re)construtor que a vertigem da linguagem possibilitava. Fazendo da montagem das palavras na página a produção de um objeto de arte para ser contemplado e consumido, o poeta encontra o refúgio necessário para a impetuosidade avassaladora de sua subjetividade sempre inconformada: silêncio a si mesmo, olhos e ouvidos no poema (objeto). Acerca dessa experiência, Villaça esclarece que:

Aqui, “Sintaxe” é também a relação entre o ser e as coisas, além da relação entre palavras. O “ponto crucial” estaria na subordinação do tempo ao espaço, na rarefação da cadeia predicativa e da articulação mais definida de algum valor. Ao poeta pareceu tentadora essa possibilidade de elidir os tumultos interiores, as contradições vitais e o sentimento de morte num eufórico simulacro de auto-ordenação. O ganho era, por assim dizer, alquímico, representando-se agora como operação positiva e sofisticada a regressão. (VILLAÇA, 2017, p. 286).

No entanto, a busca pela exploração visual das palavras na página revelou-se aniquiladora da experiência estética de criação autoral, pois esse modelo de composição estritamente objetiva acarretava uma perda expressiva profunda, já que era a construção do objeto, e não a expressão do sujeito, que pautava o ato poético. Logo, Gullar recusa a *objectualidade* do poema, totalmente anti-expressivo e anti-discursivo, e procura reconstituir a subjetividade pela manipulação de objetos, figuras tridimensionais, inscrevendo neles algumas palavras. Para Alfredo Bosi (2016), diferentemente da objetividade temática, a *objectualidade* corresponde ao abandono da função sígnica da palavra, logo, ela nem mesmo busca representar ou referenciar um conteúdo ou tema objetivo, mas faz o próprio poema *ser-objeto*. Sobre a diferença entre a objectualidade do poema e a objetividade do conteúdo do poema, diz o crítico: “[são duas vias opostas] a *objectualidade* material (a poesia gráfica, a arte-coisa, máquina de sons e letras) e a objetividade no nível dos temas, que impõe um tipo de verso político-pedagógico” (BOSI, 2016, p. 8-9). Contudo, nessa aventura *neo-concreta*, Ferreira Gullar perde a dimensão textual da poesia, já que as obras produzidas eram apenas grafadas com algumas palavras, o que descaracterizava, por completo, o poema enquanto texto literário.

Sobre as experiências concreta e neoconcreta, o poeta sintetiza da seguinte maneira, fazendo menção, inicialmente, à diferença entre sua forma de encarar a vanguarda e a de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari:

[...] Nossas concepções divergem. Eles, de fato, não se tinham libertado do problema do verso, tanto que iriam elaborar um plano-piloto visando a assentar os princípios de uma nova poética.

[...] Em lugar de explorar as relações mecânicas entre as palavras, busquei acentuar o vazio entre elas – o silêncio. A página se tornou, a meus olhos, o silêncio materializado, que eu podia trabalhar. Daí, o “livro-poema”, com suas páginas cortadas e recortadas. Percebi a continuidade da experiência antiga: descia mais fundo na linguagem, agora, trabalhando o avesso dela, o não-formulado, a não-palavra. O livro perdeu seu significado tradicional, passando a ser, ele mesmo, expressão. Saio do livro para os poemas espaciais. O gesto é o acionador desta linguagem materializada no espaço: uma caixa branca, a palavra dentro; uma placa, a palavra sob um cubo azul. Era o que chamei de “não-objeto”.

[...] A eliminação dos elementos sintáticos e relativos da linguagem é, no fundo, a procura de uma linguagem sem conceitos. Quaisquer que tenham sido as divergências entre a poesia concreta e neoconcreta, neste ponto elas se identificam: partem de uma concepção mágica da linguagem, segundo a qual seria possível imprimir à linguagem verbal um modo de expressão aconceitual” (GULLAR, 2010, p. 152-4).

À exceção da definição do ponto de identificação entre poesia concreta e neoconcreta como “concepção mágica da linguagem”, o comentário do autor sobre esse período da literatura brasileira e sobre sua participação nele parecem bem coerentes. “Mágico”, de fato, não é um termo adequado para se referir à vanguarda, mas podemos compreender esse uso se considerarmos a época do texto em questão: o ensaio “Em busca da realidade” faz parte do livro *Cultura posta em questão*, publicado em 1964, período de maior adesão marxista do autor. Portanto, a depreciação da vanguarda deve ser relativizada à luz das prerrogativas teóricas do momento. No entanto, a crítica à ausência de criatividade subjetiva nas vanguardas permanecerá na visão de Gullar até o fim de sua obra poética e teórica. Sobre as diferenças entre as duas formas de vanguarda, Eleonora Ziller diz:

Em resumo, as divergências entre o concretismo e o neoconcretismo podem ser apontadas, de forma esquemática, o seguinte modo: como enfrentamento filosófico, o concretismo se apresentava como alternativa racionalista e universalista em contraposição a uma cultura nacional ainda romântica, retórica e espontaneísta. O neoconcretismo, ao assumir a questão da subjetividade, recolocava o problema da expressão/criação contraposição à concepção concretista de arte como produção/invenção. Muito próxima do idealismo fenomenológico, a subjetividade no neoconcretismo está vinculada ao existencialismo francês e, com isso, ultrapassa as concepções

da subjetividade romântica, esta identificada por ele como algo que necessitada ser superado (ZILLER, 2006, p. 50).

Esclareçamos que o período vanguardista não será por nós considerado como uma das fases de manifestação do sujeito lírico gullariano, pois nosso objetivo é investigar o sujeito lírico de acordo com os moldes debatidos no capítulo 1. Admitindo a impossibilidade de uma anulação absoluta da subjetividade na poesia, pois sempre haverá a autoria operando por detrás das construções linguísticas, traçamos, todavia, uma linha divisória com relação às vanguardas – note-se, diferentes entre si, e não homogêneas –, pois, nelas, a concepção de um sujeito lírico enquanto expressão simbólica da elocução do poeta é, de fato, muito questionável. Contudo, para cumprir a proposta de mapear toda a poesia do autor, apresentaremos, brevemente, alguns poemas concretos, puramente visuais, explicando, de acordo com o próprio poeta, o funcionamento de cada um:

verme		olho
	lacre	maçã
		vermelho
	alarme	boca
verde		velho

(GULLAR, 2015, p. 142)

Neste primeiro poema, Gullar (2015, 41-42) explica que a palavra “vermelho” é uma síntese fonética e semântica dos dois grupos de palavras: o “anel de fora”, que contém “verme”, “olho”, “verde”, “velho”, relacionados a “vermelho” pela homologia sonora, e o “anel de dentro”, que contém “lacre”, “maçã”, “alarme”, “boca”, relacionados a “vermelho” pela homologia semântica. Outro poema similar é o seguinte:

girafa		farol
		gira
	sol	faro
girassol		

(GULLAR, 2015, p. 143)

A disposição das palavras na página deve ser lida, diz Gullar (2015, 42-43), como um “movimento em espiral: *gira sol farol girafa girassol*”. Há novamente um processo fonético-semântico de *palavra-puxa-palavra*, mas, dessa vez, mais refinado: “gira” está em “girafa” e “girassol” por identidade sonora (e gráfica, claro); por associação de significado, “gira” está dentro de “girassol”, “sol” e “farol”, objetos que possuem movimento giratório, “de fato ou aparentemente”, como diz Gullar. “Sol”, foneticamente, está em “girassol”, e, por aproximação semântica, em “farol”, devido ao aspecto luminoso. O significado de “faro” está presente na “girafa” e no “farol”, além de estender-se, metaforicamente, ao “heliocentrismo” do girassol. Uma metáfora elaborada conjuga “girassol”, “farol” e “girafa”: a forma do farol evoca o pescoço da girafa e o talo do girassol. E a “girafa”, por fim, remete ao “girassol”, pela forma esguia que contempla, em movimento giratório, o que está ao seu redor.

Por fim, mostremos um último poema concreto, que, pelo seu impasse, despertou, no poeta, as primeiras ideias *neo-concretas*:

verde	verde	verde	
verde	verde	verde	
verde	verde	verde	
verde	verde	verde	erva

(GULLAR, 2015, p. 144)

Como relata Gullar (2015, 43-44), o objetivo dessa composição era, através da repetição da palavra “verde”, fazer surgir a palavra “erva” naturalmente, pois ela está, fonética e semanticamente, em “verde”. Porém, ao ver o poema publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, reduto das primeiras publicações concretas, o poeta decepcionou-se: a repetição do “verde” até gerar a “erva” não funcionava, pois o leitor, num só lance, poderia abarcar todas as palavras escritas, logo, não haveria sucessão dos doze “verde” culminando em “erva”. Assim, Gullar indaga-se sobre como criar uma estrutura espacial que fizesse o poema ser uma experiência de leitura sucessiva de cada palavra, “verde, verde, verde... erva”.

Ele chegava, deste modo, ao ponto elementar da nova concepção poética: “a contradição entre a natureza temporal da linguagem verbal e o poema novo como estrutura

espacial” (GULLAR, 2015, p. 44). Para realizar o objetivo, cada palavra deveria surgir após a outra, mas, caso elas fossem separadas página por página, haveria uma interrupção da duração da experiência. A solução encontrada é que “a primeira palavra fosse escrita no verso da página, no extremo esquerdo da página”, e, assim, “a página seguinte seria mais curta, deixando à mostra a primeira palavra, e assim sucessivamente.” Essa resolução gera, então, o primeiro livro-poema, ultrapassando, mesmo sem o autor obter plena consciência disso no momento, as regras e metas da poesia concreta.

No caso dos poemas neoconcretos, por óbvio, não há como mostrá-los, apenas mencioná-los, pois eram híbridos de artes plásticas e poesia – ou, podemos arriscar, eram obras de arte que, para efeito plástico/visual, utilizavam palavras, sem constituir-se como obra literária ou poética. Os livros-poema, em que a leitura do poema dependia do manuseio do livro, que deixa de ser suporte das páginas para ser um objeto criador do significado; os poemas-objeto ou poemas espaciais, objetos geométricos tridimensionais que, manipulados, expressam significados a partir das palavras inscritas neles; o poema enterrado, por fim, que exige não só o gesto de manusear o objeto no espaço, mas o mover do corpo entrando numa sala; em suma, a experiência neoconcreta, precursora de modalidades da arte contemporânea, como as instalações e os *happenings*, está bem distante das perspectivas de criação literária semeadas desde sempre por Ferreira Gullar. Renato Rodrigues da Silva, pesquisador da história da arte, comenta sobre os experimentos gullarianos na arte neoconcreta:

No final de 1958, Gullar começou a série dos *Livros-Poemas* (1958-9), que caracterizam sua primeira contribuição ao Neoconcretismo, incorporando o ato de leitura como significado do poema. Essa não foi a primeira vez que o gesto de virar as páginas fez parte do experimento. Em *O Formigueiro*, contudo, esse gesto não definia o livro. Agora, Gullar estabeleceu uma convergência fenomenológica entre as atividades de escrever e ler, de modo que passar as páginas tornou-se condição necessária para que o livro fosse constituído, tornando-se um meio de expressão. Eis que ele interferiu no seu formato, seccionando as páginas para permitir a acumulação poética de palavras no tempo.

[...] os *Poemas Espaciais* trazem a inscrição de palavras em objetos de madeira bem planejados, requerendo a participação do leitor. Essas palavras consistem em substantivos (pássaro, bola, flora, dia, noite) e também em advérbios (não, onde) e verbos (lembrar), embora em quantidades menores. Os objetos são baseados em figuras geométricas (quadrado, círculo, cubo, pirâmide), são usualmente pintados com cores primárias infletidas (mais preto e branco) e apresentam configurações internas, refletindo o uso de estruturas com dobradiças, gavetas e partes sobrepostas. Finalmente, o participante levanta elementos geométricos, vira pequenas portas e movimenta peças de madeira repetidamente, no esforço de ler aquilo que se encontra escondido.

[...] O *Poema Enterrado* (1960) consiste em uma sala cúbica de dois metros e meio de lado, que foi literalmente enterrada. O leitor descia um lance de escadas, cruzava um pequeno vestíbulo e abria uma porta, adentrando o poema. No centro da sala, que era iluminada por lâmpadas fluorescentes, ele encontrava um cubo de cor vermelha de cinquenta centímetros de lado; depois de levantá-lo, encontrava outro verde de trinta centímetros, e, enfim, debaixo desse cubo, descobria um terceiro, medindo dez centímetros. No fundo deste terceiro cubo, ele podia ler a forma verbal “rejuvenesça” (DA SILVA, 2014, p. 15, 17, 18).

Mesmo inserindo um grau de expressividade nesses manuseios de objetos, fazendo do próprio leitor/espectador um criador (acionador) da experiência estética, não estamos, claramente, lidando com um sujeito lírico enquanto função textual representativa de um autor. Deste modo, Ferreira Gullar recai no dilema *expressão x comunicação*, agora não mais pela criação de uma subjetividade lírica multifacetada, complexa e explosiva, que culmina em afasia (primeiros livros), mas pela abolição da própria *elocução*<sup>26</sup> do sujeito. Assim, a luta corporal contra o vil metal, o esforço subjetivo de expressar-se pela bela, mas impotente poesia, exercício pessoal de afirmação de si contra a passagem do tempo, a morte dos seres e o silêncio das coisas, procurando a plenitude da palavra na vida, depara-se, mais uma vez, com o obstáculo da incomunicabilidade, hiato entre o *expressar-se* e o *ser-no-mundo*. Mas esse desafio será, com efeito, o próprio motor da continuidade de sua escrita, da sua *re-criação* poética, conforme Viviana Bosi: “A consciência do hiato irresolúvel entre mundo e palavra vai permanecer constante em sua obra, e conservará aguda conexão com a interrogação sobre a matéria da vida (imersa no tempo que passa) e sua relação com a poesia, dilema para o qual o poeta buscará diferentes formulações” (BOSI, 2017, p. 2).

Por fim, podemos entender que o sujeito lírico gullariano contorna as vanguardas e continua sua constituição através dos livros, até mesmo porque o poeta produziu os poemas “literários” de *O vil metal*, nos quais dá continuidade à pesquisa subjetiva, ao longo do mesmo período em que lançou-se no experimentalismo plástico. Findas as duas aventuras, Gullar reinventa-se como poeta. Condicionado pela demanda conjuntural do país por uma escrita de teor social e político, ele utilizará, inicialmente, o discurso prosaico dos cordéis, folhetos tradicionais da literatura popular, para retomar sua força criativa, e a constituição do sujeito lírico, como veremos adiante, irá passar por um processo de pulverização até atingir uma estabilidade complexa e plural.

---

<sup>26</sup> “Chego outra vez ao silêncio, e agora a uma distância fantástica de toda e qualquer linguagem verbal. Minha necessidade de expressar o que me parecia ser a única realidade poética possível, levou-me à destruição de meus próprios meios de expressão e à quase total incomunicabilidade” (GULLAR, 2010, 153).

### 3. O HOMEM COMUM, TURVO E SUJO

O ponto crucial de inflexão na obra de Ferreira Gullar é, com certeza, o giro prosaico de seu estilo. A fase inaugural de sua poesia, correspondente aos dois livros analisados, configurou-se por uma mescla de aspectos contestadores e transgressores com muita opulência e evasão. No período vanguardista, que não demarcamos como uma das fases de nossa análise devido à ausência do caráter de poesia lírica, subjetiva e expressiva, o experimentalismo desemboca num desvio da literatura. O período estudado por nós neste capítulo corresponde à criação poética empenhada e engajada, convicta da possibilidade transformadora da escrita no mundo social e político. Sem dúvidas, Gullar aprendeu e reelaborou a lição de T. S. Eliot, que ele cita no texto *Testemunho do poeta*, de que “toda revolução poética implica um retorno à linguagem coloquial” (GULLAR, 1998, p. 129), fenômeno que ocorre após a “saturação” da “sofisticação estilística”, que exige dos poetas um “retorno às fontes”, à “experiência vivida”; portanto, a poesia surge na *condensação* da linguagem prosaica<sup>27</sup>.

Nesse capítulo, investigamos o período da obra gullariana em que o sujeito lírico abre-se para a exterioridade do mundo concreto e conecta-se ao coletivo social, criando uma subjetividade pungente e firme que tece-se na coloquialidade e no prosaísmo. Para Villaça, a temporalidade e suas marcas, reinscritas agora no processo histórico-político, é o que reorganiza os impulsos criativos do poeta nesse momento:

As emergências do tempo continuavam a provocar, no interior do poeta, a luta fundamental pelo reconhecimento e fixação do momento afetivo na corrente vertiginosa da vida. Persistia a investigação do “nosso sucessivo morrer”, esse contrassenso da matéria iluminada pelo mesmo fogo que a consome; persistia o desafio de reconhecer na cadeia temporal um nexo de valores a que o homem pudesse imprimir a qualidade de sua interferência. Tal possibilidade inscreve-se, obviamente, no plano temporal em que o ser humano tem poder efetivo: no da criação dos fatos. A fala poética de Gullar passaria pelo movimento fundamental de reconstituir seus impulsos e suas imagens básicas num mergulho sem volta no cotidiano e na História (VILLAÇA, 2017, p. 287).

---

<sup>27</sup> Notamos que esse estilo prosaico diferencia-se do que designamos poemas em prosa ou prosa poética nos primeiros livros: nestes, o *prosaico* diz respeito à forma do texto, aglomerados de frases e parágrafos, contrária ao verso não por falta de metrificação e rima, mas por uma organização rítmico-semântica que perde a firmeza da ideia do elemento “verso”. Já a poesia escrita no período pós-vanguarda é caracterizada tanto pela exposição temática do mundo social e da vida íntima do poeta, o que entendemos como teor *coloquial* ou *prosaico*, quanto por uma organização rítmico-semântica que não aprisiona-se completamente pelo verso, mas cabe nele a partir de uma visão do *poético* como depuração contínua do *prosaico* – na forma e no conteúdo, na sintaxe e na semântica (e no léxico), enfim, no ritmo que conduz os significados e, por fim, na grafia que, herança experimental, pode abrigar, agora, a mais coloquial ou prosaica expressão poética possível.

No começo dos anos 1960, Ferreira Gullar muda-se do Rio de Janeiro para Brasília, convidado para dirigir a Fundação Cultural. Lá, o poeta é enredado pela agitação política da capital do país, quando a esquerda radical pressionava o governo Jango pelas reformas de base, e, de modo geral, por um programa de enfrentamento do capitalismo e do imperialismo estadunidense. É nessa atmosfera efervescente que o poeta fará ressurgir sua criação, ao sentir o chamado irrevogável do dever político, motor da reconstrução de sua obra. Seu interesse, então, redireciona-se para o uso instrumental da escrita. Inicialmente, Gullar vai colher na tradição popular da literatura de cordel o modelo para propagar as ideias revolucionárias que começara a semear. Apesar de ficar pouco tempo em Brasília, ele volta ao Rio já aguerrido e combativo, engajado na doutrina marxista, e desempenha, ao longo dos anos seguintes, não apenas o papel de criador literário, mas também de teórico político e cultural. O autor comenta:

Ali [em Brasília] me caiu nas mãos um livro intitulado *La pensée de Karl Marx*, de autoria de um padre católico francês chamado Jean-Yves Calvet. Li-o e me tornei marxista, o que viria a mudar radicalmente a minha vida. Alguns meses após minha chegada ali, o presidente Jânio Quadros renunciou, e eu voltei para o Rio. E voltei outro, pois me tornaria um militante político que iria se integrar ao Centro Popular de Cultura da UNE e passaria a fazer poesia engajada. Afastei-me de meus antigos companheiros de vanguarda artística e passei a lutar pela reforma agrária e contra o imperialismo norte-americano (GULLAR, 2015, p. 57).

Essa anedótica menção ao livro do padre católico aparece com frequência nos relatos de Gullar, porém, é mais crível pensar que não apenas o livro em específico, mas, certamente, o momento histórico no qual estava estimulou seu engajamento, como, afinal, o de praticamente todo o meio cultural, artístico e intelectual da época, quando “a literatura pendeu para a esquerda” (LAFETÁ, 2004, p. 117). Gullar apostava que a escrita poética teria uma utilização efetiva na prática política, bem como resolveria a dificuldade comunicativa de sua criação, abrindo-a à linguagem comum e à tematização da realidade social e política.

Essa mudança traz consigo o abandono das formas e dos temas anteriores, superando tanto os pressupostos do lirismo de evasão e subversão, de *A luta corporal* e *O vil metal*, quanto os do experimentalismo formalista da poesia concreta e neoconcreta. O poeta, então, passa a encarar a poesia de maneira funcionalista, como um instrumento de propaganda ideológica, feita com um discurso retórico, didático e pedagógico. A primeira tendência dessa produção, quando o autor participa ativamente do Centro Popular de Cultura da UNE, corresponde aos *Romances de cordel* e a alguns poemas esteticamente bem simples. Mais

tarde, após o golpe de 1964, ele amplia sua participação em outros meios, atuando em redutos de resistência ao regime, como no Teatro Opinião, onde escreveu e dirigiu peças, e na Revista Civilização Brasileira, para a qual escreveu artigos e ensaios.

A luta pela revolução, que parecia avançar, é emperrada pelo golpe militar em 1º de abril de 1964, reorganizando a esquerda para enfrentar, a partir de então, não apenas o capitalismo e o imperialismo estadunidense, mas também o novo regime do país, que irá perseguir, censurar, exilar, prender, torturar e assassinar diversos cidadãos, ativistas, intelectuais e artistas. No dia do golpe, o poeta filia-se ao Partido Comunista Brasileiro e redireciona seu engajamento político para combater a ditadura, colocando-se a serviço da resistência, mas, contra sua vontade, é nomeado, algum tempo depois, diretor estadual do partido pela ala pacifista, contrária à luta armada. Com o AI-5, em 13 de dezembro de 1968, Gullar é preso<sup>28</sup> por alguns dias no Rio de Janeiro. Solto após muita pressão de seus amigos e conhecidos do meio cultural, ele vive, a partir de então, em constante ameaça na clandestinidade. Os poemas escritos nessa época, mesmo sem a objetividade narrativa e didática anterior dos cordéis, tematizam diretamente as questões políticas de modo contundente e claro, constituindo um sujeito lírico compromissado com a transformação da sociedade e defensor da poesia como mecanismo efetivo na construção desse processo.

De modo geral, podemos dizer que, durante o processo de reinvenção, o poeta constrói uma voz lírica que principia-se abafada pela prioridade das imagens da realidade sociopolítica e reconstitui-se, gradualmente, até firmar sua identidade no mundo, não no reino do onírico, como antes, mas no reduto do povo, abandonando a frustração com a impossibilidade da transcendência e reconhecendo-se enquanto indivíduo imerso na coletividade concreta, colocando para si um sentido de intervenção no cenário cultural, social e político. Lafetá diz: “O caráter socializante dessa nova concepção de arte contornará o defrontamento individualista e suicida da ‘teoria do não-objeto’, e permitirá o prosseguimento da obra

---

<sup>28</sup> “O golpe militar, que pôs abaixo o governo constitucional de João Goulart, em 1964, tomou muita gente de surpresa, inclusive a mim, que acreditava ter o presidente o controle das Forças Armadas. [...] Era natural que as diferentes tendências da esquerda brasileira, após o susto inicial e a perda de posições legais, se reorganizassem na clandestinidade e procurassem paulatinamente articular a resistência contra o avanço do autoritarismo. Mas a luta não se limitou à resistência clandestina, já que, em diferentes níveis, estudantes e intelectuais se dispuseram a lutar abertamente pelas liberdades democráticas, que o regime militar limitara. [...] Ao regime militar não interessava assumir abertamente seu caráter ditatorial. [...] Os jornais circulavam, mas os censores se instalaram dentro das Redações; os teatros funcionavam, mas os espetáculos eram mutilados e, às vezes, proibidos. Enquanto isso, a casa dos militantes anti-regime era invadida e os líderes da resistência presos sem ordem judicial. Foi numa dessas que levaram de minha casa os originais de um livro sobre arte contemporânea, intitulado “Do Cubismo à Arte Neoconcreta”, na suposição de que se referia a Cuba. Esse fato tornou-se uma piada que correu o mundo inteiro. Em 13 de dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional nº 5, centenas de opositores do regime foram presos, eu entre eles. Fui levado para um xadrez na Vila Militar [...]” (GULLAR, 2006).

poética, no entanto consideravelmente simplificada, reduzida ao elemento da literatura de combate” (LAFETÁ, 2004, P. 119).

Na configuração da nova poética, percebemos que Gullar toma três direções. Primeiramente, ele escreve as narrativas dos cordéis, nas quais o sujeito está oculto em prol de uma objetividade estrita e esquemática. Logo depois, escreve poemas nos quais há um sujeito coletivizado no processo histórico, um *eu* que transmuta-se em *nós*, variando de uma linguagem simples até uma elaboração estética maior. Num terceiro ato, Gullar ainda mantém um forte interesse sociopolítico, mas rejeita a perspectiva utópica acerca da funcionalidade política da poesia, dando centralidade à experiência intimista da subjetividade reconstituída socialmente, perpassada pela força da memória, tocando crescentemente questões autobiográficas.

Com exceção dos cordéis, Gullar publica, em 1975, *Dentro da noite veloz*, reunindo a poesia escrita desde o início da década anterior, quando ele atravessa os anos de clandestinidade dentro do Brasil e, depois, exila-se na União Soviética, Chile, Argentina e Peru. De modo geral, em algumas passagens do livro, surge uma visão laudatória da utopia revolucionária, já em outras, há um sentimento elegíaco devido aos horrores do capitalismo e da ditadura. A diversidade do livro começa por poemas mais engajados, nos quais há uma dicção mecânica e funcional, passa por outros em que os interesses políticos vão entrelaçando-se a motivos autobiográficos e atinge criações notáveis, como o homônimo do título do livro, sobre a morte de Che Guevara, poema central do nosso estudo neste capítulo. Entretanto, antes de esmiuçá-lo, passaremos, brevemente, pelos cordéis e, posteriormente, delinearemos o estilo de *Dentro da noite veloz* até chegarmos ao poema-chave da obra:

**JOÃO BOA-MORTE,  
CABRA MARCADO PARA MORRER**

Vou contar pra vocês  
um caso que sucedeu  
na Paraíba do Norte

[...]

Já vão todos compreendendo,  
como compreendeu João,  
que o camponês vencerá  
pela força da união  
Que é entrando para as ligas  
que ele derrota o patrão,

que o caminho da vitória  
está na revolução.

(GULLAR, 2015, p. 155, 167)

### **QUEM MATOU APARECIDA?**

#### **HISTÓRIA DE UMA FAVELADA QUE ATEOU FOGO ÀS VESTES**

Aparecida, esta moça  
cuja história vou contar,  
não teve glória nem fama  
de que se possa falar.

[...]

Quem ateou fogo às vestes  
dessa menina infeliz  
foi esse mundo sinistro  
que ela nem fez nem quis  
– que deve ser destruído  
pro povo viver feliz.

(GULLAR, 2015, p. 168, 179)

Os romances de cordel publicados por Gullar foram quatro: além destes dois, temos também “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam” e “História de um valente”, tendo sido este último escrito a pedido do PCB para ajudar na campanha de retirada de Gregório Bezerra da prisão. Os quatro romances de cordel possuem características comuns muito fortes: apesar da irregularidade no número de versos por estrofes, todos os poemas possuem a melodia de fácil assimilação das redondilhas, com rimas pobres em esquema encadeado; uso escasso de figuras de linguagem, até mesmo sonoradas, como rima interna, aliteração e assonância; prioridade da mensagem, do discurso ideológico através dos versos, precarizando as imagens criadas, caricaturas do mundo real, por meio de uma oralidade imitada e quase sempre superficial. O sujeito lírico está oculto nessas narrativas, no sentido de instrumentalizado na voz de um narrador que suprime, essencialmente, a potência expressiva do lirismo. O esquematismo dos cordéis perde a vivacidade tanto da realidade social representada quanto da criatividade da composição, além de que a desejada finalidade de divulgação popular dos

textos não foi alcançada, pois sua circulação restringiu-se às frações acadêmicas da classe média. Sobre esses poemas, diz Lafetá:

São história exemplares, que Ferreira Gullar vestiu com a medida do cordel. Mas a medida se revela desvantajosa. [...] Ao deslocar o cordel de suas condições de produção específicas, Ferreira Gullar nem enriqueceu o gênero, nem utilizou-o de modo a enriquecer a tradição literária brasileira, a linhagem participante vinda do modernismo e à qual ele se filia. Não enriqueceu o gênero (como o fazem, por exemplo, os poetas nordestinos que migraram para São Paulo), pois tratou-o como simples forma para um esquema ideológico preconcebido. Seus textos são amarrados, previsíveis, pesados, ao contrário do folheto original, que tira grande parte de sua graça das contradições que expõe (de modo voluntário ou não), das incongruências, das quebras de lógica, da surpresa ingênua das descobertas ou da malícia irônica que encobre os malfeitos – elementos esses, todos, componentes de uma cultura dominada mas viva, resistente nas brechas possíveis, fazendo florescer nos limites do heptassílabo sua bricolagem de informações díspares e disparatadas. O peso da análise social (ainda por cima muito empobrecida) destrói a naturalidade da forma e apaga sua pouca luz (LAFETÁ, 2004, p. 230).

Cotejando os cordéis com os posteriores poemas engajados gullarianos, Lafetá (2004) identifica e define dois tipos de “indivíduos pobres” representados na poesia do autor: nos romances de cordel e nos poemas didático-panfletários mais duros, estão presentes perfis abstratos e esquemáticos de pessoas exploradas em situações-limite, como João Boa-Morte e Aparecida; na fase mais *empenhada*<sup>29</sup> do que *engajada* – de tom menos panfletário, mas compromissada profundamente com a justiça social –, há, por sua vez, pessoas reais, da vida do poeta, ou inspiradas nelas, que compartilham com ele a experiência coletiva traumática de viver sob capitalismo e ditadura. A partir dessa interpretação da representação da “pobreza” em Gullar, Lafetá define o tratamento que o poeta dá às condições sociais de vida desde o começo da sua obra até o *Poema sujo*. Para isso, o crítico investiga como Ferreira Gullar elabora esteticamente a dimensão mais material e concreta possível da existência, em seu caráter de perecimento, degradação, abjeção e morte, marcas constantes de sua poesia, como já expusemos.

Lafetá cita um ensaio do próprio Gullar no qual este, na posição de teórico, analisa as similaridades entre Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto quanto ao fato de os três extraírem da “realidade social concreta” a substância da criação literária. Em específico, Augusto e Graciliano demonstram “a mesma necessidade de expor o real em suas

---

<sup>29</sup> Embora Cândido (1975) insira-o ao analisar a formação da literatura brasileira, pensamos que o termo *empenhado* pode ser tomado, de modo geral, como um compromisso social e político na escrita mais nuançado – e, por isso, possibilitando maior qualidade poética – em relação ao *engajamento*.

formas abjetas e de mau gosto” (LAFETÁ, 2004, p. 226), enquanto Augusto e Cabral “falam da morte de modo constante e obsessivo” (LAFETÁ, 2004, p. 226). Esse vínculo inextricável entre a vivência da miséria – econômica e existencial – e o fazer literário também engloba, certamente, o próprio Gullar. Para Lafetá, a remodelação da subjetividade lírica desde *A luta corporal* até *Dentro da noite veloz* dá-se num movimento em que “passa-se da metafísica pobreza do poeta [...] à pobreza material da sociedade” (LAFETÁ, 2004, 228), ou seja, de uma subjetividade desamparada pela passagem destrutiva do *tempo metafísico* para outra que reconhece-se imersa na realidade socioeconômica exploratória e opressora do *tempo histórico*.

Diferentemente dos romances de cordel, os primeiros poemas de *Dentro da noite veloz*, mesmo fortemente retóricos, já possuem um olhar subjetivo latente. “Meu povo e meu poema crescem juntos/ como cresce no fruto/ a árvore nova” (GULLAR, 2015, p. 201), assim inicia-se a obra, com pronome possessivo, afirmando a poesia e o povo como possuídos pelo sujeito. Apesar da superficialidade triunfalista deste poema inaugural, intitulado “Meu povo, meu poema”, o entrelaçamento do subjetivo com o objetivo dá a tônica do que virá adiante. Depois, criticando a ausência de tratamento das questões de emergência social na poesia, o sujeito anuncia, em “Bomba suja”<sup>30</sup>, de dicção ainda cordelista: “Introduzo na poesia/ a palavra diarreia./ Não pela palavra fria/ mas pelo que ela semeia/ [...] Mais que palavra, diarreia/ é arma que fere e mata./ [...] é uma bomba suja e mansa/ que elimina sem barulho/ vários milhões de crianças”, por isso, cabe ao poeta, ao escrever, participar do projeto coletivo de “trocar a arma da fome/ pela arma da esperança” (GULLAR, 2015, p. 202-204). No “Poema brasileiro”, o prosaísmo radical do sujeito faz ressoar, como mantra, uma frase informativa de noticiário<sup>31</sup> para despertar a consciência crítica: “No Piauí de cada 100 crianças que nascem/ 78 morrem antes de completar 8 anos de idade/ [...] No Piauí/ de cada 100 crianças/ que nascem/ 78 morrem/ antes/ de completar/ 8 anos de idade.” (GULLAR, 2015, p. 205).

Já em “Não há vagas”, o sujeito ironiza a poesia pura, em que não cabem “O preço do feijão”, “do arroz”, não cabem “o gás/ a luz o telefone/ a sonogação/ do leite/ da carne/ do

---

<sup>30</sup> Impossível não remeter esse poema à “Antiode” cabralina, de construção muito mais elaborada, é certo: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes./ Delicado, evitava/ o estrume do poema,/ seu caule, seu ovário,/ suas intestinações./ [...] Poesia, te escrevo/ agora: fezes, as/ fezes vivas que és.” (CABRAL, 2010, p. 49-50, 54-55).

<sup>31</sup> Também não fugimos à comparação desse outro poema com o icônico “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, pois, em ambos, o prosaísmo jornalístico revela a miséria: “João Gotoso era carregador de feira livre e morava no morro da babilônia num barracão sem número/ Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/ Bebeu/ Cantou/ Dançou/ Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado” (BANDEIRA, 2013, p. 116).

açúcar/ do pão”, e afirma que, no poema, como no capitalismo, que depende do desemprego estrutural para funcionar enquanto sistema, “não há vagas”, pois a poesia “não fede/ nem cheira”, ou seja, é suspostamente neutra, avessa à realidade concreta. Nela só cabem “o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/ a fruta sem preço” (GULLAR, 2015, p. 208), símbolos líricos que transcendem a temporalidade e a empiricidade das relações sociais e econômicas, nas quais, inversamente, o homem com estômago faminto, a mulher de periferia e a fruta proibida, já que muito cara, estão inseridos.

A sutileza do lirismo crítico de “O açúcar” encanta e indigna, pois o ato de adocicar o café encadeia uma reflexão sobre a exploração da mão-de-obra no capitalismo: “O branco açúcar que adoçará meu café/ nesta manhã em Ipanema/ não foi produzido por mim”, mas, afirma o sujeito, fora plantado e colhido por homens “que não sabem ler e morrem/ aos 27 anos” e fabricado como mercadoria em “usinas escuras” por “homens de vida amarga/ e dura” (GULLAR, 2015, p. 211-212). Essa referência à vida árdua dos trabalhadores complementa o poema anterior, quando o sujeito, criticando a exploração capitalista e a despreocupação social da poesia, menciona as figuras do funcionário público, arquivado no seu escritório, suportando a sobrecarga de seu trabalho burocrático, e do operário, enclausurado nas laboriosas oficinas, nas quais, fatigado, esmerila o aço e o carvão.

O sujeito vai apurando sua expressão, cada vez melhor em transmitir a visão crítica através de uma refinada elaboração imagética. Eleonora Ziller comenta:

Há um conjunto de poemas em *Dentro da noite veloz*, de rara qualidade literária e envolvimento político, em que, a partir do tom coloquial, o poeta busca incansavelmente revelar a poesia, por meio de uma linguagem cada vez mais despojada e concisa. [...]

Há uma necessidade de Ferreira Gullar explicar um projeto político e encontrar uma coerência entre ele e sua subjetividade. Na maioria dos casos, a escolha didática provoca um ruído na intensidade lírica de seus poemas, mas, vistos no conjunto da obra, estes correspondem a um processo de busca pela poesia que possa dar conta da concretude da vida, das coisas menores (CAMENIETZKI, 2006, p. 110, 112).

O compromisso político do poeta é determinante, mas o lirismo se adensa a cada poema. Nos trechos a seguir, vemos esse tenso nó do lírico e do político amarrados de maneira profícua:

### **HOMEM COMUM**

Sou um homem comum

de carne e de memória  
de osso e de esquecimento.

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

[...]  
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,

[...]  
que o tempo é pouco  
e o latifúndio está aí, matando.

Que o tempo é pouco  
e aí estão o Chase Bank,  
a IT & T, a Bond and Share,  
a Wilson, a Hanna, a Anderson Clayton  
e sabe-se lá quantos outros  
braços do polvo a nos sugar a vida

[...]  
Home comum, igual  
a você  
cruzo a avenida sob a pressão do imperialismo.

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

(GULLAR, 2015, p. 213-214)

Espécie de epígrafe da sua poesia de teor sociopolítico, esse poema elucida os valores fundantes da nova relação do *eu* com o *outro*, do sujeito com o mundo: o poeta, por apego inabalável às ideias de igualdade e liberdade, anuncia a impossibilidade de dissociar vivência cotidiana e consciência dos problemas do mundo, despertando, assim, o dever de enfrentá-los. Além disso, ou justamente por isso, a criação poética, se não partir do princípio de uma crítica sistemática e elementar à ordem social, será, infelizmente, adesista; ela só fará sentido se utilizada no campo de batalha da luta de classes, enferrujando as engrenagens do capital para perquirir novas e melhores formas de conviver. Nessa nova poética, a “voz política nasce de um sentimento íntimo, [...] visão de mundo e subjetividade juntas” (LAFETÁ, 2004, p. 205). A “comunidade” dos homens, sua natureza comum, o que os faz *homem comum*, é ser

explorado e oprimido, assim, a poesia, mesmo sem emitir teses e doutrinas, como nas inclinações mais panfletárias, é, essencialmente, manifestação crítica, combativa e transformadora dessa realidade exploratória e opressora.

No poema apresentado, o sujeito que anda pelas ruas da cidade, assombrado pelos “braços do polvo” – o Capital –, representados por nomes de empresas multinacionais, anuncia até mesmo o abandono da poesia: “Poeta fui de rápido destino”, pois a poesia não comove como deveria – ao ponto de nos indignar contra as injustiças –, e, caso não seja ressignificada para revelar a realidade social concreta, não passará de mero artefato restrito e dispensável. O novo sujeito lírico que está formando-se nesses versos não sofre pela decomposição das peras ou pela finitude do grito do galo, pois não atormenta-se mais “com a fugacidade da beleza e com o caráter irredutível das coisas” (LAFETÁ, 2004, p. 201). No reduto do povo, ele é, como a massa de homens comuns, trabalhadores, feito “de carne e de memória/ de osso e de esquecimento/ feito de coisas lembradas/ e esquecidas”. Para mover o pau-de-arara e formar uma muralha com os milhões de corpos de sonhos e margaridas, é preciso selar o compromisso inadiável de mudar o real, as estruturas de poder e os modos de organização da sociedade. O delicado e certo nó atado por Gullar nesse poema, unindo, de modo fluido, orgânico e penetrante o “toque íntimo”, “o timbre pessoal” com a “voz pública”, nos dizeres de Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA *in* GULLAR, 2015), aperfeiçoa a coloquialidade engajada, o prosaísmo militante, condutor do do livro. Noutro poema, lemos:

#### AGOSTO 1964

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,  
mercados, butiques,  
[...]  
O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,  
relógio de lilases, concretismo,  
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,  
[...]  
Digo adeus à ilusão,  
mas não ao mundo. Mas não à vida,  
meu reduto e meu reino.  
[...]  
do terror,  
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema  
uma bandeira

(GULLAR, 2015, p. 216)

Nesse poema, a poesia como escudo contra as opressões surge apenas após uma elegia que despede-se das “ficções de juventude” – Rimbaud (simbolismo), concretismo, neoconcretismo. O sujeito, dando adeus à ilusão, mas não ao mundo e à vida, ressignifica o poema como “uma bandeira”, um “artefato” não mais raro, mas comum, compartilhado por todos e necessário para a sociedade. A vida real, do homem comum, é seu reduto e seu reino, e é dela, só dela, que emerge a poesia. Na perspectiva poética criticada, que ignora a realidade social, imperam os símbolos da arte pura, que se torna, por isso, conivente com as opressões e injustiças. A subjetividade lírica, rejeitando seu teor outrora *sublime-terrível* – quando deleitava-se sordidamente na incineração da linguagem –, desloca-se desse lugar privilegiado, em que pode saudar ou lamentar as ficções da linguagem, e coloca-se numa posição crítica, mas propositiva, em que testemunha<sup>32</sup> as adversidades inevitáveis de se viver em uma sociedade capitalista, agravadas pelo regime ditatorial vigente à época. Engajando-se na defesa dos anseios de transformação social do povo e dando testemunho da realidade sofrida, a voz crítica que protesta e conclama também registra e explica, promovendo uma educação poética da consciência social – o caráter discursivo desse estilo é, portanto, imperante.

Num procedimento muito semelhante a “Homem comum”, em “Agosto 1964” a experiência relatada parte do particular, subjetivo, transformando-se em uma imagem coletiva, universal no final, percebida no antepenúltimo verso “retiramos algo e com ele construímos um artefato”. O *eu* dá lugar ao *nós*, a identidade pessoal do indivíduo evolui para uma identidade social, valorizando a inserção do *outro* no nível da experiência, e, mais ainda, a natural comunidade entre o *eu* e o *outro*, ambos sujeitos, interligando-os no *nós*, pois “a identificação com os outros homens surge como que nascendo do íntimo, espontânea, e a sentimos como natural” (LAFETÁ, 2004, p. 207), ou seja, o reconhecimento da subjetividade dos outros homens é fundamental na reconstituição das características desse sujeito lírico. Por fim, na ondulação rítmica e semântica no poema, muito bem construída graficamente, percebemos o movimento de encadeamento das perdas do sujeito, que flana, cético da poesia pura e convicto do valor engajado e testemunhal da palavra poética, pela cidade comum, com

---

<sup>32</sup> Há um promissor campo de estudo e pesquisa formando-se, atualmente, acerca da questão do testemunho na poesia lírica, no qual, em resumo, busca-se compreender como o lirismo, caracterizado pela subjetivação da escrita, pode dar testemunho de uma experiência traumática, isto é, registrar acontecimentos violentos reais que acometeram o autor ou que foram por ele observados. A temática que envolve o cárcere, a perseguição, a clandestinidade, a tortura, enfim, a violência política, é central nessa caudalosa discussão sobre o registro lírico de um evento factual traumático, ou seja, o “teor testemunhal” da poesia lírica (SELIGMANN-SILVA, 2010).

suas “lojas, mercados, bares e butiques”, até chegar à louvada transmutação dos propósitos: da ilusão à vida, a expressão poética reconstituída representa o vínculo sociopolítico inexorável do sujeito lírico.

A dicção enrijecida dos primeiros poemas, de inclinação didático-panfletária, vai se reconfigurando, como vemos, numa expressão que descreve as agruras do mundo social, conclama à participação política para transformar essa realidade e, por fim, canaliza fortemente a sensibilidade do sujeito, que trata dos fenômenos do mundo como dores e alegrias dentro de si – dialeticamente, sua interioridade só existe enquanto pressuposto de sua existência social<sup>33</sup>. A representação cidadina toma, na voz do sujeito, um ar, simultaneamente, lírico e testemunhal, costurando sua identidade de homem comum, brasileiro, latino-americano e terceiro-mundista. O sujeito social latino-americano, que será o centro do poema homônimo do livro, vai sendo revelado pouco a pouco, o que podemos compreender, no plano teórico-ideológico, como a paulatina aplicação das teses marxistas às circunstâncias concretas da periferia do capitalismo<sup>34</sup>.

No paródico “Cantada”, o sujeito lírico, subvertendo os tradicionais poemas de amor, compara a mulher com diversos aspectos da realidade considerados anti-poéticos pelo convencionalismo literário, para, ao final, exaltar, no contraste com a beleza da amada, a beleza maior ainda da Revolução Cubana: “Você é mais bonita que uma bola prateada/ de papel de cigarro/ [...] que um Boeing 707 em pleno ar/ [...] que uma refinaria da Petrobrás/ de noite/ [...] Olha,/ você é tão bonita quanto o Rio de Janeiro/ em maio/ e quase tão bonita/ quanto a Revolução Cubana” (GULLAR, 2015, p. 219). Marcelo Ferraz de Paula (2012) afirma, que, nesse poema, ao subverter “os lugares-comuns sentimentalistas e bajuladores” da

---

<sup>33</sup> Apesar do cotejo do primeiro capítulo, quando corroboramos a crítica de Marcos Siscar a Adorno no que se refere à caracterização hermética da poesia moderna, podemos, com tranquilidade, resgatar o filósofo alemão para pensar a dialética entre o sujeito e o mundo na poesia gullariana. Conforme Adorno (2012), o sujeito correlaciona-se com o exterior num movimento dialético que afirma a emersão de uma subjetividade universalizada, socializada e pluralizada apenas a partir de uma imersão radical em si, ou seja, o encasulamento do sujeito lírico possibilita o bater de asas da sua enunciação lírica.

<sup>34</sup> Isto é, a concepção generalizante da luta de classes vai gradualmente ganhando corpo num país fora do eixo hegemônico do capitalismo, o Brasil, onde as conjunturas, correlações de força e possibilidades de transformação são singulares, promovendo um lirismo tão político quanto crítico dos limites políticos da poesia. Todavia, os dois livros de ensaios publicados por Gullar durante o período de adesão ao marxismo, *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, demonstram domínio teórico da obra de Marx e de autores marxistas, mas certo enrijecimento analítico ao aplicar os conceitos à realidade política, cultural e literária brasileira. Lafetá comenta que o “paradoxo da crítica *abstrata*, apoiada sobre uma teoria que exige como condição básica a *concretude*, é o grande defeito” dessas obras, pois a visão teórica de Gullar, por certo radicalismo e ortodoxia, como diz Lafetá, “recusa a compreender a internacionalização capitalista, com todas as mudanças que ela traz para a vida social e para as artes. Pode-se contestar essa realidade, criticando seus efeitos trágicos sobre o país. Mas negar sua existência equivale a adotar a política de fechar os olhos para viver dentro de projeções do desejo” (LAFETÁ, 2004, 176, 185).

lítica amorosa, o poeta “supera” “as expectativas do leitor” de uma exaltação idealizante da mulher para, nesse jogo irônico, estimular a consciência crítica acerca da beleza superior da luta política (PAULA, 2012, p. 88).

Em “A vida bate”, o sujeito flutua e flana pelo reduto do povo, até compreender-se vinculado inerentemente às contradições e desafios sociais, e, por isso, irrecusavelmente motivado a mudá-los: “Vista do alto/ [...] com seus bairros e ruas e avenidas, a cidade/ é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém./ Mas vista/ de perto/ revela o seu turbido presente, sua/ sua carnadura de pânico: as pessoas que vão e vêm/ que entram e saem” (GULLAR, 2015, p. 216-217). Num recurso que será largamente explorado em “Dentro da noite veloz”, o sujeito recorta as cenas e agrega-as em panorama, num movimento de amplificar-se e contrair-se no mundo. A consciência de classe e o impulso revolucionário surgem, assim, em meio à cidade frenética e solitária, onde “Subterraneamente,/ a vida bate”, gerando uma “clandestina esperança” que sustenta o sujeito e o revela, da janela de Ipanema, sua condição de vivente da América Latina.

A subjetividade lírica reconstituída, passo a passo, até atingir a conexão social fortalecedora de sua expressão, agora profundamente interdependente de sua comunicação, vai encontrar encaminhamentos diferentes, mas não tão distantes, no decorrer de *Dentro da noite veloz*. Mas o ponto culminante do livro é, sem dúvidas, o poema homônimo, poema-síntese do lirismo engajado produzido até aqui, de longo fôlego e exímia composição rítmica, imagética e conceitual. Poderíamos, com alguma facilidade categorizadora, apontá-lo como exemplo de objetivismo, de poesia objetiva, pelo seu teor político absoluto. Contudo, numa leitura atenta, tendo como pressuposto o desenvolvimento da expressão lírica gullariana, vemos, na ocultação da voz individual, a projeção do sujeito lírico, que, se está, do ponto de vista gramatical, tácito no poema, está, do ponto de vista filosófico, extensamente vibrante. Do episódio verídico da morte de Che Guevara, capturado e assassinado após uma batalha contra o exército da Bolívia apoiado pela CIA, Gullar elabora uma alegoria que amplia irrefreavelmente o sujeito lírico no mundo social, disseminando-o num sujeito coletivo – metaforicamente, como o próprio Che, que após triunfar na Revolução Cubana, rumou para outros países visando despertar a chama revolucionária:

### **DENTRO DA NOITE VELOZ**

Na quebrada do Yuro  
eram 13,30 horas  
(em São Paulo)

era mais tarde; em Paris anoitecera;  
na Ásia o sono era seda)

Na quebrada  
do rio Yuro  
a claridade da hora  
mostrava seu fundo escuro:  
as águas limpas batiam  
sem passado e sem futuro.  
Estalo de mato, pio  
de ave, brisa  
nas folhas  
era silêncio o barulho  
a paisagem  
(que se move)  
está imóvel, se move  
dentro de si  
(igual que uma máquina de lavar)  
lavando  
sob o céu boliviano, a paisagem  
com suas polias e correntes  
de ar)  
Na quebrada do Yuro  
não era hora nenhuma  
só pedras plantas e águas

## II

Não era hora nenhuma  
até que um tiro  
explode em pássaros  
em animais  
até que passos  
vozes na água rosto nas folhas  
peito ofegando  
a clorofila  
penetra o sangue humano  
e a história  
se move  
a paisagem  
como um trem  
começa a andar  
Na quebrada do Yuro eram 13,30

(GULLAR, 2015, p. 241-242)

Primeiramente, é importante notar e enaltecer o arranjo rítmico e figurativo tão bem feito num poema longo como este. A composição das oito seções num todo que funciona

através de sua variedade expressiva é memorável. O procedimento de encadear as palavras formando redes complexas de imagens<sup>35</sup>, técnica que encontra seu auge no posterior *Poema sujo*, afirma-se, por completo, neste poema. O olhar do sujeito, concentrado e interessado no que observa, mesmo quando sua voz parece adormecida, persegue detalhadamente as ricas cenas construídas, permeadas pela explicação sobre a desventura guerrilheira e a dura realidade da classe trabalhadora latino-americana. O ritmo do poema, mesmo quando o poeta recorre às repetições de versos e às rimas simples, nunca é precário, o que demonstra a consciência desenvolvida por ele nesse período da obra de que a poesia nasce na condensação da prosa. Todos os aspectos, de forma e de conteúdo, notados nos poemas anteriores do livro são aqui intensificados, por isso, a objetivação do sujeito na alegoria guevarista soa como resultado de sua crescente projeção social.

A figura de Che Guevara representa a concepção filosófico-política carregada pelo poema, como o rosto da utopia perseguida pelo poeta. Por isso, numa disposição axiológica exemplar, nem o sujeito lírico nem Che são a pedra angular do poema: ela é, na verdade, a própria comunhão entre eles e os outros homens, outros sujeitos, na vivência e na luta comum, sem que haja, entretanto, nenhum tipo de correspondência metafórica entre o sujeito gullariano e a figura-tipo Che Guevara. Na evocação do nome do líder guerrilheiro, ocorre um processo de monumentalização de seu legado, fazendo-o emblema da própria utopia revolucionária, estatuto que, na época de escrita do poema, já estava totalmente difundido entre os grupos socialistas e comunistas. A despeito da popularidade até mesmo midiática alcançada por Che, não há qualquer traço artificial nessa criação gullariana, pois este poema, espécie de elegia dirigida aos revolucionários e guerrilheiros, é, de todos os poemas do autor que conclamam, abertamente, à revolução, um dos mais preocupados com uma ampla elaboração estética da mensagem, estruturando e organizando os versos com muito rigor e inventividade.

Na primeira seção, a repetição de “na quebrada do Yuro”, anáfora que perpassa as duas seções iniciais, introduz o cenário da captura de Che, na Bolívia. Intercalam-se, na primeira estrofe, quadros de São Paulo, Paris, Ásia e o próprio cenário das proximidades do rio Yuro. A *sincronização* de lugares e tempos, que desabrocha-se nesse poema, terá seu ápice no *Poema sujo*. Sua função é, a partir de uma visão panorâmica da multiplicidade do mundo, conectar certa situação ou sensação particular à coletividade concreta da realidade social e,

---

<sup>35</sup> Esse encadeamento é citado por Lafetá como um traço marcante da poesia de Gullar, que lembra, segundo ele, Drummond: “É o mesmo coloquial forte, que organiza as palavras prosaicas numa cadeia de associação de imagens, da qual resulta o efeito poético” (LAFETÁ, 2004, p. 206).

assim, dar um sentido, ao mesmo tempo, imanente e transcendente para os fenômenos, uma dialética da metafísica e da matéria, que impede a metafísica de operar pela completa abstração justamente pela sua ancoragem no mundo material, carne viva das coisas. Nas palavras de Alfredo Bosi:

A lógica miúda das classificações didáticas opõe metafísica e materialismo. Mas a “lógica poética” (para usar a expressão inovadora de Vico), na medida em que em que vive por dentro a força das contradições, não encaixa nessa fácil antinomia.

[...] dizer que a palavra de Ferreira Gullar é *poesia da matéria*, simplesmente, sem empreender qualquer discurso mais atento ao dinamismo de sua significação, não basta ao sentimento do leitor que partilha as suas íntimas tensões e sente aquele sopro incessante de desejo e consciência penetrando cada imagem e cada frase.

[...] O materialismo, ao viver e reconhecer esse drama [da incompletude humana], passa a ter acento metafísico enquanto vigora a *tensão* entre as sensações do mundo e a consciência agônica do tempo (BOSI, 2016, p. 9-11).

Para Bosi, em suma, é um sujeito lírico dimensionado entre a *resistência do ser* e a *destruição do tempo* que constitui-se nessa áspera luta social, desembocando, no poema em análise, num sujeito lírico coletivo, político, alegorizado na revolução. Assim, a dialética descrita por Bosi pode ser muito bem percebida nesses movimentos iniciais do poema. Retornando do recurso de *zoom* no cenário, quando seu olhar espalhou-se globalmente, numa lupa vívida e comprometida com o desenrolar dos eventos, o sujeito abstrai a materialidade do mundo numa visão integradora dos locais e tempos percorridos, redirecionado sua observação para o cenário no qual acenderá a batalha. Uma descrição serena dá o tom dessas primeiras cenas, em que “a claridade da hora mostrava seu fundo escuro” e “as águas limpas batiam sem passado e sem futuro”, configurando um ambiente ermo, mas suspeito, onde o silêncio da natureza esconde, sorrateiramente, o perigo iminente, que, entretanto, não desperta desde já, pois, “sob o céu boliviano”, apenas a *momentaneamente* imóvel paisagem de “pedras, plantas e águas” é percebida. Sobre a técnica da sincronização, fundamental nessa passagem do poema e, a partir desse momento, predominante no restante da obra do autor, explica Villaça:

Há aqui duas perspectivas e duas implicações simbólicas: na primeira, o sujeito sente dominar o objeto; na segunda, vê-se envolvido por ele. Gullar quer garantir a consciência (político-poética) do conjunto e a sensação do particular; para tal, adota o ponto de vista da velocidade, que revela um e outro, que sobe e desce, que se cola ao imanente para, em seguida, buscar transcendê-lo. Não é um ponto de vista confortável: vive, precisamente, da inquietude de quem não se fixa nem fora do objeto (para poder formalizá-

lo com serena estabilidade) nem dentro dele (para poder se confundir com seu íntimo conteúdo). A preocupação com essa dialética acaba por se tornar, mais que procedimento, um verdadeiro tema da poesia de Gullar. Atualiza-se, desse modo, a antiga obsessão de A luta corporal, luta em que o poeta opunha, sem síntese possível, as qualidades do que era o externo e do que era o interno, na revelação de cada fenômeno. Nascia daquela oposição o contraste entre o aspecto sedutor dos objetos da vida e seu essencial conteúdo de morte, tempo vil em que o brilho de tudo apodrecia e se apagava. Em Dentro da noite veloz, os melhores momentos realizam os reclamos da mais viva pulsão interior no momento mesmo em que ganham uma forma objetiva (VILLAÇA, 2017, p. 291).

Na segunda seção do poema, densa e sintética, explode a voz guerreira no estridente silêncio silvestre, despertando rostos, vozes, pássaros e animais. É o tiro que inaugura o movimento sangrento e heroico de resistência e combate. Guevara e os outros, camuflados na mata, enfrentam o exército boliviano que os persegue e acua. O barulho da pólvora instaura uma nova ordem da realidade, como se a História, suspensa por instantes, voltasse à tona, veloz e agitada, no derramamento do sangue humano. “É o tempo, o passar do tempo que não é hora, que não tem medida e que é apenas o processo de vida e morte, indiferente aos fatos e ao sujeito; e, depois, o tempo humano, histórico”, quando, repentinamente, dá-se um tiro e “a história se move” (CAMENIETZKI, 2006, p. 206). A mistura de clorofila e sangue<sup>36</sup>, é a bela e dura imagem que faz girar os ponteiros do processo histórico sociopolítico, quando “se move a paisagem”, “como um trem começa a andar”, “na quebrada do Yuro”, “às 13,00”. Não podemos deixar de notar a marcação circunstancial da hora, supostamente um dado historiográfico, mas que também pode ser interpretada simbolicamente, como o instante do rito de passagem da vida para a história, do sangue derramado para o legado revolucionário.

### III

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

<sup>36</sup> “De garrafa estilhaçada,/ no ladrilho já sereno/ escorre uma coisa espessa/ que é leite, sangue... não sei./ Por entre objetos confusos,/ mal redimidos da noite,/ duas cores se procuram,/ suavemente se tocam,/ amorosamente se enlaçam, formando um terceiro tom/ a que chamamos aurora.” (DRUMMOND, 1992, p. 137).

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, 2015, p. 242)

Adentrando as seções do poema, vamos acompanhando a destreza gullariana em compor de modo variado as estrofes. As duas primeiras seções seguem o estilo de versos livres curtos ou médios com cortes que confundem as estrofes e mesmo as confluem, utilizando o recurso de dispor algumas palavras em posições desalinhadas na página, incitando efeitos rítmicos e imagéticos. Por sua vez, na terceira seção o poeta insere cinco quadras que variam entre redondilhas e hexassílabos, possuindo algumas rimas consoantes que dão um tom de romance de cordel para a interlocução entre o sujeito e a figura-símbolo de Che Guevara, a quem são destinados alguns conselhos. O sujeito, de narrador para remetente, diz a Che, como um companheiro fiel e lúcido, que o melhor a se fazer é evitar a continuidade do combate, pois “não basta estar certo /pra vencer a batalha” e “não basta ter razão/ para não morrer de bala”, afinal de contas, “o povo ignora/ se por ele lutavas”.

Esse diálogo é um momento-chave da construção ideológico-simbólica do poema: é a experiência de viver as contradições e os desafios do mundo real que move o sujeito lírico, vibrando a cada cena mesmo sem autorreferência ou autocentramento. Ao descrever e narrar a morte do líder guerrilheiro, o sujeito ilumina o drama humano no *ágon* social, filtrando, de modo diversificado, por diferentes tamanhos de versos e conjuntos de imagens, a agônica realidade social e política concreta, que afeta-o intimamente – novamente, o enlaçamento entre o íntimo da individualidade e a amplitude dos eventos coletivos do mundo, que, no caso desse poema, chega até a alegoria. O sujeito, tácito e farejador, perscruta os movimentos, sensações e significados dessa experiência *contra-épica*, decadente da visão heroica tradicional, pois, em vez de cumprir um destino traçado pelos deuses, a desventura guevarista

desenrola-se na arena da história, processo fenomênico humano. A agônica concretude do real é, então, *re-vivida* na alegorização poética, que faz da morte do homem o estandarte da missão humana, como uma flor brotada no asfalto, recordando a anedótica alegoria drummondiana<sup>37</sup>.

#### IV

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora  
é mãos intenso, o inimigo avança  
e fecha o cerco.

Os guerrilheiros  
em grupos pequenos divididos  
aguentam  
a luta, protegem a retirada  
dos companheiros feridos.

No alto,  
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente  
sobrevoando países  
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.  
Uma greve em Santiago. Chove  
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol  
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.  
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima  
de Montevideú. À beira da estrada  
muge um boi da Swift. A Bolsa  
no Rio fecha em alta  
ou baixa.

Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato  
castigam o avanço  
dos *rangers*.

Urbano tomba,  
Eustáquio,  
Che Guevara sustenta  
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe  
o joelho, no espanto  
os companheiros voltam  
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.  
a noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.

---

<sup>37</sup> “Uma flor nasceu na rua!/ Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego./ Uma flor ainda desbotada/ ilude a polícia, rompe o asfalto/ Façam completo silêncio, paralise os negócios,/ garanto que uma flor nasceu./ [...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (DRUMMOND, 1992, p. 25-26). A flor carrega a esperança, por isso, sua cor e pétalas não se mostram, ofuscadas pelo cidade ontológica e visualmente sombria; mas quando amadurecer/amanhecer, a rosa do povo mudará o mundo – percebamos, assim, a profunda relação desse campo semântico-imagético drummondiano com a poesia de Gullar e com o poema sobre Che em específico.

(GULLAR, 2015, p. 243)

Do palco onde o sujeito aconselha Che Guevara, descemos, em seguida, para refazer o trajeto do Yuro em meio ao combate. A batalha agora está mais intensa, o tiroteio toma conta do outrora ermo campo de ação e obriga os guerrilheiros a retirarem-se estrategicamente. A sincronização de ambientes reaparece, sugerindo um afastamento ótico da cena da batalha para observarmos, novamente em quadros, outros locais latino-americanos, como Santiago, Buenos Aires e Jamaica. O deslocamento lento das massas de nuvens sobrevoando os países representa a dispersão do foco do combate para assistir o que se passa nesses outros locais, como greve, chuva, bodas de prata e maquinação de golpe. Bruscamente, o olhar do sujeito retorna à cena da batalha, nomeando os companheiros de Che, que “castigam o avanço/ dos *rangers*”. Subitamente, Che Guevara, centro rochoso em torno do qual os homens guerreiam e morrem, é atingido por uma rajada, reage e atira novamente. Os companheiros não conseguem resgatá-lo e fogem, e a imagem final da seção registra a aura fúnebre e trágica que toma conta do cenário: “a noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.”

V

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

Não morrerá das feridas  
ganhas no combate  
mas de mão assassina  
que o abate

Não morrerá das feridas  
ganhas a céu aberto  
mas de um golpe escondido  
ao nascer do dia

Assim o levam pra morte  
(sujo de terra e de sangue)  
subjugado no bojo  
de um helicóptero ianque

É o seu último voo  
sobre a América Latina  
sob o fulgor da estrelas

que nada sabem dos homens

que nada sabem do sonho;  
da esperança, a alegria,  
da luta surda do homem  
pela flor de cada dia

É o seu último voo  
sobre a choupana de homens  
que não sabem o que se passa  
naquela noite de outubro

quem passa sobre seu teto  
dentro daquele barulho  
quem é levado pra morte  
naquela noite noturna

(GULLAR, 2015, p. 244-245)

Mais uma vez, Ferreira Gullar intercala, de um lado, a narração em versos livres com desalinhamento das palavras e, de outro, quadras com medidas quase fixas, evocando a melodia do cordel, não de modo esquemático, mas enriquecedor, pois agora não há sermão enviado a Che: ele está ferido, é capturado pelos ianques e “levado para Higuera/ onde a morte o espera”. O sujeito acompanha, descreve e lamenta o destino fatal do líder revolucionário. “Sujo de terra e de sangue”, ele é levado para uma morte covarde, por “golpe escondido” com “mão assassina/ que o abate”, não pelas “feridas/ ganhas no combate [...] [...] a céu aberto”. A melancolia irradia-se pelo cenário, que agora é o céu da América Latina, “sob o fulgor das estrelas”, onde Che, no avião ianque, sobrevoa.

Gullar compõe aqui estrofes em que germina uma reflexão sobre o sentido dos atos em vida do nosso personagem, decaído após tanta luta, e o sujeito contempla – sempre vibrando ocultamente – o ponto mais escuro da noite, a treva final, o perecimento de um indivíduo que, insignificante, como toda a humanidade, frente às estrelas, “que nada sabem do sonho;/ da esperança, da alegria,/ da luta surda do homem/pela flor de cada dia”, morre, degrada, ontológica e naturalmente apodrece – mas não simbólica e politicamente. A última imagem da seção reacende o sentimento de fracasso que o sujeito anunciava em seu conselho para Che nas estrofes precedentes: os homens, morando em suas choupanas, não sabem quem é levado para a morte dentro do avião que os sobrevoa. Parece falha e inútil a luta do homem abatido e carregado para a morte, o que é agravado pela expressão redundante “noite noturna”, caracterizando a reverberação do sofrimento e da derrota até então prenunciada.

## VI

A noite é mais veloz nos trópicos  
 (com seus  
 monturos)  
 na vertigem das folhas na explosão  
 das águas sujas  
     surdas  
     nos pantanais  
     é mais veloz sob a pele da treva, na  
     conspiração de azuis  
     e vermelhos pulsando  
     como vaginas frutos bocas  
     vegetais  
     (confundidos nos sonhos)

ou  
 um ramo florido feito um relâmpago  
 parando sobre uma cisterna de água d'água  
     no escuro

É mais funda  
 a noite no sono  
 do homem na sua carne  
 de coca  
 e de fome  
 e dentro do pote uma caneca  
 de lata velha de ervilha  
 da Armour Company

A noite é mais veloz nos trópicos  
     com seus monturos  
     e cassinos de jogo  
     entre as pernas das putas  
     o assalto  
     a mão armada  
 aberta em sangue a vida  
                     É mais veloz  
     (e mais demorada)  
     nos cárceres  
 a noite latino-americana  
     entre interrogatórios  
     e torturas  
 (lá fora as violetas)  
     e mais violenta (a noite)  
     na cona da ditadura

Sob a pele da treva, os frutos  
 crescem  
 conspira o açúcar  
 (de boca para baixo) debaixo  
 das pedras, debaixo  
 da palavra escrita no muro

ABAIX

e inacabada

Ó Tlalhuicole  
 as vozes soterradas da platina  
 Das plumas que ondularam já não resta  
 mais que a lembrança  
 no vento  
 Mas é o dia (com  
 seus monturos)  
 pulsando  
 dentro do chão  
 como um pulso  
 apesar da South American Gold and Platinum  
 é a língua do dia  
 no azinhavre

*Golpeábamos em atnto los muros de adobe  
 y era nuestra herencia una red de agujeros*

é a língua do homem  
 sob a noite

no leprosário de San Pablo  
 nas ruínas de Tiahuanaco  
 nas galerias de chumbo e silicose  
 da Cerro de Pasco Corporation  
*Hemos comido grama salitrosa  
 piedras de adobe lagartijas ratones  
 tierra em polvo y gusanos*

até que o dia  
 (de dentro dos monturos) irrompa  
 com seu bastão de turquesa

(GULLAR, 2015, p. 245-247)

As três últimas seções dão continuidade à alta qualidade estética e filosófica do restante do poema, aprofundando os recursos utilizados até então. Na seção VI, Gullar utiliza a expressão “A noite é mais veloz nos trópicos (com seus monturos)” como mote dos versos, com ares de refrão, apesar, evidentemente, do ritmo do poema fugir da melodia da canção – aproximando-se dela, aliás, levemente nas seções que lembram cordéis. A ampliação do

cenário nos leva a penetrar pelos meandros, veredas e ruas da América Latina. O monturo, aglomerado de lixo, é a imagem que abriga em si a realidade superexplorada do povo latino-americano, subjugado pelo imperialismo estadunidense e, de modo geral, pelo capitalismo. A seção começa descrevendo uma mistura de aspectos da natureza e do meio urbano, delineando o modo de funcionamento do sistema de devastação da natureza e da vida das pessoas, o capitalismo. A velocidade da noite latino-americana atravessa os monturos e dissemina-se através da “vertigem das folhas”, “das águas sujas surdas”, “sob a pele da treva”, “pulsando como vaginas frutos bocas vegetais”, “confundidos no sonho”, como “um ramo florido feito um relâmpago parando sobre uma cisterna d’água no escuro.”

Como uma rajada, o olhar do sujeito, circunscrito à cena da batalha em torno do Yuro, expande-se diversamente, num movimento elástico de perpassar os fragmentos e uni-los, provisoriamente, num todo visual, dando um sentido holístico ao sobrevoo do sujeito, sempre contemplando e descrevendo a paisagem e os acontecimentos, quando não os refletindo e narrando. O escoamento da subjetividade, mesmo cifrada – já que, em nenhum momento, haverá explícita autorreferência ou autocentramento do sujeito –, manifesta uma pluralidade de sensações e visões ao longo das imagens. A noite, diz o sujeito, dissecando o corpo humano dilacerado pelas estruturas do sistema, “É mais funda/ [...] no sono/ do homem na sua carne/ de coca/ e de fome.”, e até mesmo dentro da “lata velha de ervilha/ da Armour Company”, primeira referência do poema, diga-se de passagem, ao nome de uma multinacional, recurso que irá intensificar-se nas estrofes seguintes, construindo a ideia da degradação do meio ambiente e da vida das pessoas pelas garras da *indústria, comércio & tecnologia*. Notemos que a “carne de coca”, referência à mazela do narcotráfico de cocaína, é mais uma imagem da superexploração dos EUA na região.

O mote do poema retorna, “A noite é mais veloz nos trópicos/ com seus monturos”, ressoando em nós devido à homologia sonora entre “noturno” e “monturo”, e também pela associação semântica de ambos os termos com relação aos aspectos negativos que carregam – treva e lixo –, introjetando, agora, rápidos cortes de imagens de “cassinos de jogo”, “pernas das putas”, “assalto/ a mão armada”, “cárceres/[...] interrogatórios/e torturas”, composição concisa de uma visão sobre as mazelas sociais e morais da América Latina. Quando o sujeito fala dos cárceres, interrogatórios, torturas e ditadura, surge um interessante paradoxo da “noite”: neles, ela é, ao mesmo tempo, “mais veloz” e “mais demorada”, ou seja, ela mantém tanto o caráter da *velocidade*, devido à degradação humana estrutural a que todos estão submetidos, quanto da *demora*, devido ao largo e, às vezes, insuperável sofrimento dos que

lutam contra as injustiças, “na cona da ditadura”, ou seja, na fenda doída e central da opressão e dominação do povo.

A criminalidade, a marginalidade, a violência, a desigualdade, a pobreza e o sofrimento vão sendo desvelados a cada esquina. A “pele da treva” é a carne viva dessa “noite veloz”, é a matéria escura que carrega os monturos, e dessa pele emergem os frutos, os nascimentos naturais do ciclo da vida, os despertares de consciência. Enfim, dos confins da sujeira latino-americana a centelha revolucionária é acionada, quando “conspira o açúcar”, o sabor doce da utopia almejada, que, entretanto, é sufocada, torturada “de boca para baixo”, mas é pela censura da liberdade – a inacabada palavra “*abaixo* a ditadura” escrita no muro – que floresce e fortalece a necessidade de resistir e transformar, sentimento personificado na invocação do lendário guerreiro asteca “Tlalhuicole”, símile indireta do próprio Che.

Mas o dia, avesso da noite, também caminha “com seus monturos”, ou seja, o “noturno” não é apenas a “noite” enquanto fenômeno natural, é também a treva da vida, a morte, que, nos trópicos, é insignificante e exposta. Esse noturno latejante pairando nas contradições da sociedade retornará num poema posterior do livro, “Madrugada”, em que, do fundo do osso do seu corpo, o sujeito ouve crescer “a noite ocidental obscenamente acesa/ sobre meu país dividido em classes” (GULLAR, 2015, p. 266). No nosso poema em questão, a imagem do dia, no entanto, faz uma inversão do significado da “noite veloz”: a língua do dia pulsa de dentro do chão, enfrenta a South American Gold and Platinum e incita o sonho da transformação do mundo, real e possível como a língua do dia no azinhavre, ou seja, como a realidade concreta e cotidiana da oxidação das construções da *urbe* suja e apodrecida, reduto do povo oprimido e ocultamente esperançoso.

É “de dentro dos monturos” que o dia irrompe “com seu bastão de turquesa”, isto é, do aglomerado de lixo explode a azulada beleza da busca pela emancipação da gente que sofre “velozmente”. A língua do dia no azinhavre é, num movimento heraclítico<sup>38</sup>, também “a língua do homem/ sob a noite”, pois as chagas da opressão e as faíscas da revolução estão, dialeticamente, imbricadas. Assim, o movimento de complementação dos opostos “dia” e

---

<sup>38</sup> Heráclito de Éfeso é o pensador grego precursor da dialética. Em sua concepção filosófica, o mundo, em constante mudança, funciona pela dinâmica de complementação dos opostos, por isso, o *ser* é, na verdade, *dever* ou *vir-a-ser*. Sobre o filósofo, diz Nietzsche: “Primeiramente, desmentiu a dualidade de mundos totalmente diversos, a cuja suposição Anaximandro tinha sido forçado; ele não diferenciava mais um mundo físico de um metafísico, um reino das qualidades determinadas de um reino de indeterminidade indefinível. Após esse primeiro passo, tampouco poderia ser impedido de cometer uma ousadia ainda maior da negação: ele desmentiu o próprio ser. Pois esse mundo, o único que lhe restou – envolto em leis eternas e não escritas, vindo à tona e afundando na brônzea cadência do ritmo –, não evidenciava em parte alguma persistência, indestrutibilidade, algum baluarte na correnteza” (NIEZTSCHÉ, 2017, p. 56).

“noite” permeia todo o reduto do povo na vida (e morte)<sup>39</sup> dos trópicos. Essa passagem nos lembra outro poema precedente do livro, “Dois e dois: quatro” (GULLAR, 2015, p. 217), quando o sujeito diz: “como um tempo de alegria/ por trás do terror me acena/ e a noite carrega o dia/ no seu colo de açucena”, ou seja, a visão dinâmica do sujeito plasma o desamparo da noite em clara confiança do dia.

Dessa imagística consolidada, o poema irá retornar, na seção seguinte, à tematização da morte de Che Guevara, recobrando, assim, a monumentalização da revolução, isto é, o processo de tornar objeto da memória coletiva o projeto de transformação do real. A revolução, deste modo, é compreendida pelo sujeito como um novo modo de ser no mundo, pautado pelo desejo de reestruturar a imponderável exterioridade viva que circunscreve-o, não de uma perspectiva solipsista, mas a partir da militância comunitária diária conquistando mudanças efetivas nas instâncias de poder – à poesia, cabe contribuir com a revolução difundindo seus ideais através da beleza da palavra. A utopia, ao invés de ideal inalcançável, é o modelo a nos guiar na luta constante da vida de “homem comum”. Por isso, a revolução possui caráter utópico, e seu sentido alastra-se por alguns ângulos: sociológico, pois é um fenômeno social desestruturador da ordem; filosófico, por ser um fato ontológico e epistemológico de reinvenção do modo de existir no mundo e conhecê-lo; e poético, ato criador que expressa a subjetiva experiência do *belo* na vivência da dor, da morte, da degradação e da opressão existentes.

## VII

Súbito vimos ao mundo  
e nos chamamos Ernesto  
Súbito vimos ao mundo  
e estamos  
na América Latina

Mas a vida onde está?

---

<sup>39</sup> O jogo heraclítico de “vida e morte”, paralelo ao de “dia e noite”, vai criando admiráveis imagens no decorrer do poema. A revelação da realidade social concreta latino-americana expõe progressivamente ecos de João Cabral e Augusto dos Anjos quanto ao tratamento da matéria podre e morta, e o sujeito lírico, veloz, vertiginoso, mesmo diluído na figura de Che e, em última instância, expandido no sujeito social latino-americano, não deixa de também formar sua individualidade coloquial e íntima por entre a comunidade dos homens, o reduto do povo, a cidade que abriga e explora a classe trabalhadora. Além do mais, a expressão “vida (e morte)”, com essa grafia que simboliza a dualidade de luz e treva – cintilar e apodrecer –, é uma menção direta ao título do auto de João Cabral “Morte e vida severina”, que, por sua vez, foi parafraseado no já citado ensaio de Gullar, “Vida e morte nordestina”, em que o poeta, analisando a obra de Augusto dos Anjos, correlaciona-a a João Cabral pela obsessão com a morte e a Graciliano Ramos pela insistência na abjeção do real – os três, enfim, assim como Gullar, oriundos da realidade nordestina, marcada, principalmente no sertão, pela fome, miséria, exploração e violência.

nos perguntamos  
     Nas tavernas?  
 nas eternas  
 tardes tardas?  
     nas favelas  
 onde a história fede a merda?  
     no cinema?  
 na fêmea caverna de sonhos  
 e de urina?  
     ou na ingrata  
     faina do poema?  
 (a vida  
 que se esvai  
 no estuário do Prato)  
 Serei cantor  
 serei poeta?  
 Responde o cobre (da Anaconda Copper):  
     Serás assaltante  
     e proxeneta  
     policial jagunço alcagueta

Serei pederasta e homicida?  
 serei viciado?  
 Responde o ferro (da Bethlehem Steel):  
 Serás ministro de Estado  
 e suicida

Serei dentista?  
 talvez quem sabe oftalmologista?  
 otorrinolaringologista?  
 Responde a bauxita (da Kaiser Aluminium):  
 serás médico aborteiro  
 que dá mais dinheiro

Serei um merda  
 quero ser um merda  
 Quero de fato viver.  
 Mas onde está essa imunda  
 vida mesmo imunda?  
                             No hospício  
 num santo  
 ofício?  
     no orifício  
 da bunda?  
 Devo mudar o mundo,  
 a República? A vida  
 terei de plantá-la

como um estandarte  
em praça pública?

(GULLAR, 2015, p. 247-248)

Na penúltima seção, o sujeito dá voz ao próprio Che, que, contudo, fala no plural, questionando-se sobre o sentido de sua existência (“Súbito vimos ao mundo/ e nos chamamos Ernesto”) e de sua atuação política no mundo (“Devo mudar o mundo/ A república?”), expandindo essa fala para um sujeito social latino-americano, submetido aos desafios e dificuldades da pobreza e da desigualdade. Todavia, numa refinada ambivalência, percebemos que tanto o sujeito lírico gullariano quanto o arquétipo de Che Guevara podem ser os autores dessas indagações, já que é o sujeito coletivo, social, político inserido no microcosmo violentado e subalternizado da América Latina que surge como centro alegórico-ideológico dos versos.

O tom discursivo dessa passagem é permeado de perguntas sobre como viver, o que ser e o que fazer frente ao mundo no qual, inevitavelmente, nascemos. “Mas a vida onde está?”, e o sujeito, interligado à figura coletivizada e monumentalizada de Che, rosto-emblema da revolução, procura-a (a vida) nas “tavernas”, “nas tardes tardas”, “na favela”, “no cinema”, “na fêmea caverna de sonhos” e “na ingrata faina do poema”. A reflexão ontológica é feita através de imagens completamente ligadas às condições socioeconômicas, demonstrando que, agora, Gullar compreende que a pergunta pelo sentido da vida não vislumbra uma essência abstrata, mas a existência social, isto é, a realidade concreta, material, objetiva e coletiva, político-poeticamente interpretada e representada no poema.

A velocidade noturna da vida esvai-se como o fluxo dos rios, enquanto o sujeito arquetípico guevarista indaga: “Serei cantor/ serei poeta?/ [...] Serei pederasta e homicida/ serei viciado/ [...] Serei dentista?/ talvez oftalmologista?/ otorrinolaringologista?”, ao passo que os *tentáculos do império*, sob o nome de multinacionais, respondem: “Serás assaltante/e proxeneta/ policial jagunço alcagueta/ [...] ministro de Estado/ e suicida/ [...] médico aborteiro”. A vida “imunda” aparece na aceitação fatalista do destino: “Serei um merda/quero ser um merda”, que, todavia, transforma-se num sentimento de desejo pela própria fatalidade: “Quero de fato viver.” É um oblíquo sentimento sartreano<sup>40</sup> de autocriação a partir do

---

<sup>40</sup> Para Sartre, o homem está condicionado pela liberdade, isto é, ele tem total responsabilidade pela sua ação no mundo, logo, independentemente da circunstância de vida, sempre haverá, segundo o filósofo, liberdade de escolha: “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo. É também a isso que chamamos de subjetividade: a subjetividade de que nos acusam. Porém, nada mais queremos dizer senão que a dignidade do homem é maior do que a da pedra ou da mesa. Pois

condicionamento da liberdade que surge na autorreflexão do arquétipo guevarista, projetando-se em diversas possibilidades de viver (“No hospício/ num santo/ ofício? /no orifício/ da bunda?”) que, ao final, revelam-se não realizadas, pois seu destino é plantar a vida “como um estandarte/em praça pública”, mudar o mundo e construir a *res-publica*, a *demo-cratos*, a sociedade socialista/comunista. O uso excessivo de aliterações e de rimas pobres cumpre, nessa passagem, a função de facilitar o discurso para dar a exata dimensão prosaica e até escatológica do real, em sua vertiginosa profundidade, em sua “noite veloz”.

### VIII

A vida muda como a cor dos frutos  
 lentamente  
 e para sempre  
 A vida muda como a flor em fruto  
 velozmente  
 A vida muda como a água em folhas  
 o sonho em luz elétrica  
 a rosa desembrolha do carbono  
 o pássaro, da boca  
 mas  
 quando for tempo  
 E é tempo todo tempo  
 mas  
 não basta um século para fazer a pétala  
 que um só minuto faz  
 ou não  
 mas  
 a vida muda  
 a vida muda o morto em multidão

(GULLAR, 2015, p. 249)

A seção derradeira retoma as nuances da subjetividade lírica fiada até aqui e sintetiza o percurso reflexivo tecendo imagens de forte cunho alegórico. O drama heroico de Che Guevara e a noite veloz dos trópicos latino-americanos desvelaram o reduto do povo, imanente e transcendente a um só tempo, pois, da materialidade do real, a tecitura simbólica da palavra cria, imagina, fabula liricamente suas possibilidades transformadoras e revolucionárias: “A matéria imediata e tangível das coisas não sai nunca do seu campo de percepção a que adere sua palavra verdadeiramente concreta, porque densa e saturada de

---

queremos dizer que o homem, antes de mais nada, existe, ou seja, o homem é, antes de mais nada, aquilo que se projeta num futuro, e que tem consciência de estar se projetando no futuro” (SARTRE, 1987, 10-11).

experiência e pensamento” (BOSI, 2016, p. 9). É a opulência fugaz da *matéria-vida* que pulsa nos versos finais, pois “A vida muda como a cor dos frutos/ lentamente/ e para sempre/ A vida muda como a flor em fruto/ velozmente”. É inevitável rememorar “As peras” na decifração dessas imagens, mas, certamente, o sentido da passagem do tempo, do perecimento das coisas, do apodrecimento das frutas e, enfim, da morte é, aqui, oposto ao pessimismo corrosivo do poema da fase inicial: a mudança não é perturbadora, não desampara o sujeito, não atormenta a humanidade; ela é, na verdade, a premissa da beleza do mundo, pois é na recriação que reside o sentido da existência individual e coletiva.

O paradigma do *processo histórico* é o que dá luz e vigor a essa nova fase da poesia gullariana, em detrimento da dor metafísica juvenil. A mudança da vida, no oxímoro da complementação dos contrários, é, de um lado, *lenta*, pois a dilatação ocorre no tempo, que é, factualmente, sucessão de instantes e, psicologicamente, vivência despadronizada; e, de outro, *veloz*, pois desmorona o que há de ordenado e estruturado para *re-comçar* o ciclo da transformação. Uma filosofia da natureza tingue esses últimos versos, que, metaforicamente, é também uma filosofia política, ou seja, uma reflexão, por meio das imagens (alguns enigmas), acerca do processo de *vir-a-ser* no *cosmos* e, conseqüentemente, na *cosmo-pólis*. À transformação política pela *ação* corresponde a transfiguração lírica pela *palavra*, assim, a vida, na sua realidade mais dura e precária, é mudada como “a água em folhas”, “o sonho em luz elétrica”, como uma rosa desembulhada do carbono – a beleza retirada da invisibilidade – , ou como a rosa desembulha, do carbono, o pássaro – a beleza, palavra poética, do vazio vã e etéreo, acende “o pássaro”, liberdade de voo do homem, e é expressão “da boca”, da fala, da voz, da oralidade ancestral e futura que constitui a poesia, que concede o *epos* à lírica.

A revolução chegará de pétala em pétala, não se sabe se em um século ou não, mas, certamente, numa construção histórica pela ação e pelo verbo, pela *práxis*, pela *poiesis*, pela feitura bela, justa e livre da vida coletiva, que, no entanto, num único instante, faísca, pulsa, vibra em sua virtual realidade, simbolizada na poesia. A vida muda, não apenas perece, mas, principalmente, multiplica-se, fabrica-se e desfia-se em “mais vida explodida”, como em João Cabral<sup>41</sup>. Por isso, o verso final: “a vida muda o morto em multidão”, a *vida* faz do indivíduo perecido rosto-emblema, estandarte, estátua, monumento ideológico perenizado; e também a própria vida *vivida* pelo sujeito, desindividualizada na ampliação alegórica do ideal coletivo,

---

<sup>41</sup> Os célebres versos de “Morte e vida severina” terminam numa ode à vida – advinda de uma percepção da inevitabilidade da morte que infunde beleza no fluir da vida: “E não há melhor resposta/ que o espetáculo da vida:/ vê-la desfiar o seu fio,/ que também se chama vida, ver a fábrica que ela mesma,/ teimosamente, se fabrica, vê-la brotar como há pouco/ em nova vida explodida” (CABRAL, 2010, p. 168).

faz do legado do homem morto a bandeira empunhada pela multidão viva. A noite veloz anuncia, em seu seio escuro, a utopia radiante da *flor-revolução*.

A capacidade de ir e voltar das quadras às estrofes encadeadas pela quebra dos versos; a habilidade de transitar de um ritmo melódico para um fala bem comunicativa, rompendo a musicalidade dos versos para gerar efeitos prosaicos vívidos e originais; a riquíssima criatividade para traçar quadros e movimentá-los como cenas, unificando-os numa visão panorâmica ou recortando cada imagem; enfim, a admirável composição rítmica e imagética do poema faz dele um precursor estilístico do célebre *Poema sujo*. Como veremos, escolhas estilísticas e conceituais do *Poema sujo* foram o alicerce da poesia posterior, mas, com certeza, *Dentro da noite veloz* é o livro precursor da reconfiguração estrutural do sujeito lírico, pois é nele que a realidade social engendra o sujeito e resgata-o de uma certa evasão artificial.

Contudo, antes de nos debruçar acerca dos rumos que o sujeito lírico toma no *Poema sujo*, é necessário, ainda, finalizar nossa compreensão dos principais movimentos desse sujeito no paradigmático *Dentro da noite veloz*, delineando conclusivamente o lirismo de participação social desabrochado no livro. Como ficou claro, no decorrer dos poemas, a subjetividade vai sendo reconstituída, até mesmo nos seus aspectos mais individualizados e introspectivos, somente a partir de uma recriação dos cenários pelos quais ela se expressa. Podemos aferir, afinal, que a inserção da dimensão concreta, cotidiana, cidadina na experiência subjetiva é o que permite infundir equilíbrio na identidade sempre fragmentada desse sujeito, por isso, ele carrega consigo, a partir de então, uma dicção coloquial, prosaica e dessacralizada para revelar a realidade social concreta e seus objetivos políticos de transformá-la. Júlio Cezar Bastoni da Silva afirma:

*Dentro da noite veloz* constitui, portanto, na poesia de Gullar, além de um momento ímpar na sua carreira, um panorama histórico de como temas relevantes à vida brasileira, à esquerda brasileira e seus projetos, foram tratados antes e repensados após o golpe. A essa trajetória histórica, figurada no que chamamos de *narrativa interna* da obra, corresponde um tratamento formal diferente entre os poemas apresentados: do engajamento cepecista, de uma poesia que, mesmo não destituída de valor poético, contrasta firmemente com a fase pós-golpe, na qual os temas abordados dão margem a uma dialética complexa entre sujeito e sociedade, onde um não pode ser submetido ao outro, sob pena de perder a carga, a qualidade e o sentido do poema, mas considerado num todo inextrincável, ainda que conflitante e contraditório (SILVA, 2014, p. 25).

Embora seja sólido e distinguível o estilo gullariano alcançado no livro, há uma variedade considerável no modo como o sujeito aparece nos poemas, ora projetando-se e escondendo-se na exterioridade, ora autorreferindo-se fortemente. No primeiro caso, encontramos poemas longos. Em “Notícia da morte de Alberto da Silva [poema dramático para muitas vozes]”, Ferreira Gullar introduz uma forma inédita em sua poesia: o verso dramático, de tonalidade patética, que reelabora a representação da miséria social num tom menos de denúncia do militante e mais de crítica em coro: “Eis aqui o morto/ chegado a bom porto/ Eis aqui o morto/ como um rei deposto/ [...] Enfim este é o morto:/ um anônimo brasileiro/ do Rio de Janeiro/ de quem nesta oportunidade/ damos notícia à cidade” (GULLAR, 2015, p. 250, 254).

Em “Por você por mim”, temática e formalmente muito próximo de “Dentro da noite veloz”, acompanhamos a indignação do sujeito com o morticínio da Guerra no Vietnã: “A noite, a noite, que se passa?/ [...] que se passa no Vietnã?/ [...] O Vietnã agora é uma vasta oficina da morte, nos campos/ da morte, o motor/ da vida gira ao contrário, não/ para sustentar a cor da íris/ a tessitura da carne, gira/ ao contrário, a desfazer a vida” (GULLAR, 2015, p. 230-231). No metapoético, mas ainda sociopoliticamente engajado, “A poesia”, a maravilha do espanto, motor da criação, e o soco do real, demolidor do idílio estético, se enlaçam numa exploração gráfica e sonora cheia de inventividade: “Onde está/ a poesia?/ indaga-se/ por toda parte. E a poesia/ vai à esquina comprar jornal.” No final do poema, uma enfática justaposição cria uma tríade norteadora da aventura existencial do sujeito lírico: “poesia/ paixão/ revolução” (GULLAR, 2015, p. 271, 274).

Por outra via, encontramos poemas curtos nos quais, fincado na existência social, o sujeito retorna para dentro de seu casulo e relata episódios de sua vida, numa expressão, em geral, lacônica e lapidar. Em “O prisioneiro”, o cárcere vivido pelo poeta é relatado numa atmosfera sugestiva, sutil, algo evasiva, nebulosa; ao final, a sensação esmagadora causada pelo trauma é revertida no conforto com a expectativa da liberdade. A inscrição de data e local do ocorrido enrijece o teor autobiográfico do poema, consolidando sua função testemunhal:

### **O PRISIONEIRO**

Ouço as árvores  
lá fora  
sob as nuvens

Ouço vozes

risos  
 uma porta que bate  
 É de tarde  
 (com seus claros barulhos)  
 como há vinte anos em São Luís  
 como há vinte dias em Ipanema

Como amanhã  
 um homem livre em sua casa

(XE, PE, Vila Militar, Rio, 2/1/69)

(GULLAR, 2015, p. 240)

Outra experiência traumática vivida pelo poeta e relatada liricamente no livro é o exílio, donde ele escreveu boa parte dos poemas de *Dentro da noite veloz* e, principalmente, todo o *Poema sujo*. Dois poemas brevíssimos contrastam as sensações provenientes de estar apartado da terra natal. “Exílio”, cru desde o título, expressa essa experiência por meio de uma lacerante e hipnótica rememoração do lar: “Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos/ na sombra quente da tarde/ [...] na sombra quente da tarde/ [...] eles vivem a vida deles/ eles vivem minha vida/ na sombra da tarde quente/ na sombra da tarde quente” (GULLAR, 2015, p. 269). Em “Passei em Lima”, o sujeito, como em “O prisioneiro” – mas, dessa vez, com otimismo maior –, anuncia a libertação vindoura: “Debaixo desta árvore/ sinto no rosto o calor/ de suas flores vermelhas (como/ se dentro de um relâmpago)”. A pulsante luminosidade, simbolizando o fim do exílio, é expressa pela sinestesia que associa a cor quente da “matéria da flor,/ da palavra/ e da alegria no coração do homem” (GULLAR, 2015, p. 276).

Por fim, o aspecto rememorativo do sujeito possui uma faceta para além da memória do cárcere e do exílio: a memória da infância e da cidade natal, São Luís. Embora Bosi (2016, p. 7) designe como “memorialismo engajado” todo o período da obra gullariana pós engajamento duro, didático-panfletário, e pré dissolução da utopia revolucionária – com *Barulhos*, provavelmente –, podemos identificar, de modo mais comedido, a origem da construção do vínculo entre lembranças da infância e crítica social, *leitmotiv* do *Poema sujo*, no pungente “Uma fotografia aérea”. Esse poema pode ser considerado precursor do *Poema sujo* num ponto ausente em “Dentro da noite veloz”: a dialética *eu-mundo* é levada a uma condensação autobiográfica que, dizendo esquematicamente, faz o movimento dialético pender para o polo do sujeito, seu pântano da memória e seus episódios de vida,

diferentemente da projeção “sócio-alegórica” do sujeito que encontramos na narrativa sobre a morte de Guevara:

### UMA FOTOGRAFIA AÉREA

Eu devo ter ouvido aquela tarde  
 um avião passar sobre a cidade  
   aberta como a palma da mão  
   entre palmeiras  
   e mangues  
   vazando no mar o sangue de seus rios  
   as horas  
   do dia tropical

[...]

eu devo ter ouvido no meu quarto

[...]

o ronco do motor

[...]

eu devo ter ouvido

ou mesmo visto

o avião como um pássaro

branco

romper o céu

veloz voando sobre as cores da ilha

  num relance passar

no ângulo da janela

como um fato qualquer

  eu devo ter ouvido esse avião

  que às três e dez de uma tarde

há trinta anos

  fotografou nossa cidade

[...]

uma tarde que houve numa cidade

aqui está

no papel que (se quisermos) podemos rasgar

(GULLAR, 2015, p. 258-261)

É notável a articulação entre o passado, quando o avião sobrevoou São Luís e fotografou a cidade, e o presente, quando o poeta, numa redação de revista, depara-se com a fotografia tirada há trinta anos. O *sensório* da memória emerge para dar substância ao *conceitual* da observação crítica, embora implícita numa suposta nostalgia. Ao imaginar o sobrevoos do avião pela cidade, descrita com riqueza de imagens (“aberta como a palma da mão/ entre palmeiras/ e mangues/ vazando no mar o sangue de seus rios/ as horas/ do dia

tropical”), o sujeito também está reafirmando-se, indiretamente, como o homem comum, residente do reduto do povo, ideologicamente desperto para a atualidade irrecusável do mundo social e político. Dito de outro modo, o sujeito escava a memória para dar a dimensão concreta do presente, sincronizando, na atualidade, as cenas fragmentadas do que é recordado – e também ficcionalizando a recordação –, para criar um panorama crítico da própria história de vida: de criança abismada pela poesia deslumbrante da natureza feroz da cidade natal para o homem compromissado com o futuro da sociedade, implicado nas tramas políticas de seu tempo, descobridor da poesia amarga e possível do mundo urbano. Sobre o poema, afirma Villaça:

[...] a perspectiva poética é complexa e integradora: a foto converte-se vertiginosamente no passado (“aquela tarde”) simultâneo ao presente (“meu rosto agora / sobrevoa”); o espaço geográfico da cidade, ao mesmo tempo aberto (“palmeiras”, “mangues”, “rios”) e concentrado (“meu quarto”, “família na varanda”), impõe-se na sala de redação; o papel fotográfico é sobrevoado pelos mesmos olhos que passam a sobrevoar a página do poema, na qual a imagem da cidade ganhou a força da interioridade poética. Gullar não perde a identidade de nenhuma das forças em jogo. A dialética interna do poema se dá como luta entre a memória pulsante, desdobrável, e a visão sincronizadora do presente. A imanência da matéria recordada - matéria viva, detalhada, veloz, desentranhada, íntima e plural - alimenta os procedimentos de construção do poema (VILLAÇA, 2017, p. 290).

O memorialismo engajado é um *movimentar-se* pelas arestas recônditas da memória, buscando, nos resíduos das lembranças, os vestígios dos sentidos da vida em sociedade e da experiência subjetiva de estar projetado coletivamente na existência. A mescla de *lembrar* e *imaginar* é tão eficaz que, se parecem-nos verossímeis as hipóteses levantadas pelo sujeito sobre ter ouvido e visto o avião, soa fantástica a coincidência de Gullar, poeta do desvelamento dos significados históricos através dos afetos íntimos, encontrar, em seu ambiente de trabalho, uma foto da emblemática e alegórica cidade de infância, instigadora de seus impulsos poéticos mais viscerais desde sempre – e, no entanto, de fato este evento ocorreu: “A fotografia oferece ao poeta um passado geográfico, estático, plano, geral. A poesia cria o que jamais existirá: o som da tarde que passou” (CAMENIETZKI, 2006, p. 114). A possibilidade de “rasgar o papel” no qual está cristalizada a cidade, a História e sua própria vida representa, enfim, o desafio de aceitar ou não a passagem do tempo sem recair na sublime desolação, pois a luta corporal, agora, é uma luta coletiva por afirmar a subjetividade no *fazer-se* (*fazer-nos*) social. O sujeito lírico, assim, crava sua procura incessante e inerente

pela identidade de si na corrente temporal dos eventos históricos, interiorizados num singelo lirismo de recordação e relato.

Em 1976, Ferreira Gullar publica sua obra mais célebre<sup>42</sup>, o longo *Poema sujo*. Com recorrência, em suas memórias ou em autoavaliações da sua obra, o poeta comenta a situação-limite que o levou à criação do livro. Segundo Gullar, quando estava no exílio argentino e acompanhou, pela terceira vez, um golpe militar, viu-se sozinho e desamparado, ameaçado pela caça aos militantes de esquerda, intelectuais e artistas e distante da família e amigos. Assim, ele diz, quis deixar, em forma de um poema longo, “épico-lírico”<sup>43</sup>, seu registro derradeiro, no qual revisita sua infância na terra natal para perscrutar o sentido último da vida e da história:

*O Poema sujo é um resgate do vivido. Não é um poema nostálgico, sobre o que passou, sobre a saudade; ele é a tentativa de trazer para o presente o que foi perdido. Fazer vivo o que passou, transformá-lo em presente o que seria passado. Quando comecei este poema, não tinha a menor ideia do que ia acontecer. Todos sabem as circunstâncias em que o escrevi – estava ali a bout de souffre. Escrevi este poema como se fosse a última coisa que ia fazer da minha vida. Enquanto tenho tempo vou escrever tudo o que me resta a dizer, dizia, porque afinal posso sumir amanhã como outros estão sumindo. Esta era a motivação básica. Agora, decidido isso, que eu ia escrever, fui deitar na cama e me perguntei como eu ia escrever tudo isso. Vou fazer o seguinte, disse, como é que se pode ser? Como posso descrever todo o fluxo da vida? Vou vomitar, decidi, vou vomitar tudo sem ordem e criar um magma, uma massa incompreensível e daí vou extrair o poema. Esta foi a minha ideia enquanto estava deitado na cama. Então acordei pela manhã, fui à cozinha, fiz um café, tomei o café, sentei à máquina e disse: Agora sai o poema! Vou vomitar o poema! Aí, é claro, que não saiu nada e me perguntei: O que eu vou fazer para vomitar? (GULLAR, 2010).*

Ao longo dos versos, o sujeito lírico, que oscila desde a aparição mais autobiográfica até o ocultamento mais alegórico, desentranha da vida concreta a matéria essencial da poesia, em sua visceral e vigorosa beleza. O plano figurativo do poema é rico: os jogos frutais, o

---

<sup>42</sup> Antônio Cícero resgata a recepção efusiva da obra na época: “Desde que foi escrito, o Poema sujo teve sua importância reconhecida por alguns dos maiores poetas e críticos brasileiros. Ficou famosa a declaração do poeta Vinicius de Moraes, segundo a qual ‘Ferreira Gullar [...] acaba de escrever um dos mais importantes poemas deste meio século, pelo menos nas línguas que eu conheço; e certamente o mais rico, generoso (e paralelamente rigoroso) e transbordante de vida de toda a literatura brasileira’. E lembro que o crítico Otto Maria Carpeaux observou que ‘Poema sujo mereceria ser chamado Poema nacional’, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. É o Brasil mesmo, em versos ‘sujos’ e, portanto, sinceros” (CÍCERO, 2016, p. 9).

<sup>43</sup> Assim como “Dentro da noite veloz”, alcunhamos o *Poema sujo* de “épico” pela grandiosidade da tematização social e política, mas, obviamente, não há estrutura de gênero épico em nenhum dos dois, pois a poesia de Gullar é de caráter indiscutivelmente lírico. Com efeito, um uso livre do termo “épico” caberia, ainda assim, mais no primeiro poema, que narra a batalha entre guerrilheiros e militares, que no segundo, em que apenas metaforicamente o sujeito lírico clandestino e exilado “luta” contra o capitalismo e a ditadura.

horizonte do mar, a folhagem abundante, bem como as ruas e avenidas das cidades, os espaços interiores das quitandas, casas, seus móveis e objetos domésticos, enfim, toda a beleza que permeia o *natural* e o *urbano* está difundida pelas torções da voz lírica. Villaça afirma que, ao longo dos versos, o “leitor mergulhará, com o poeta, num sistema sincronizador de cenas iluminadas, de casos narrados, de percepções revividas, tudo a tornar substancial e orgânico o tempo do passado - tempo que já não é o da morte implicada nas coisas vivas, mas o da vida explosiva que se liberta das coisas aparentemente já mortas” (VILLAÇA, 2017, p. 292). O “sujo” do título possui referências variadas: é a sujeira da matéria, que apodrece a vida e traz a morte; é a sujeira da vida humilde e oprimida das pessoas, espoliadas pelo capitalismo; sujeira da memória imprecisa das vivências acumuladas; e é, também, a sujeira da mescla de estilos de criação poética. Villaça explica:

E por que sujo? A matéria compósita da memória, trazida em bruto, não tem, de fato, a feição das coisas límpidas, como não pode ser asséptica a linguagem animada pelas imagens e pelos ritmos mais emergentes. Se havia, em sentido material, a sujeira da lama podre dos mangues, das palafitas, da carniça do Matadouro, das bananas em decomposição na quitanda, das águas pútridas do rio Anil; se havia a sujeira moral das gavetas secretas da família e da sexualidade ressentida - haveria, para representar tudo, a necessidade de um estilo “impuro”, imerso na vida, sujo como a vida. No entanto, não se trata de vomitar palavras ao modo das páginas surrealistas dos anos 50; há, no Poema sujo, princípios básicos que organizam o torvelinho da memória (VILLAÇA, 2017, p. 292-293).

O poema é marcado pelo verso livre quebrado, entrecortando as estrofes – remodelando-se, em algumas passagens, até versos metrificados e rimados ou até prosas narrativas fragmentadas –, o que cria complexas redes de associações de imagens e promove um amplo desenvolvimento rítmico. O trabalho de paginação, de exploração gráfica das palavras, absorve o conteúdo social e memorial emanado pelo sujeito numa composição que, pela organização da profusão expressiva que carrega, é concebida como uma sinfonia poética, “obra necessariamente de execução coletiva, que só se faz conhecer se ouvida em conjunto” (CAMENIETZKI, 2006, p. 138). Os dois procedimentos fundamentais conquistados por Gullar em *Dentro da noite veloz* são aqui intensificados e aperfeiçoados: a sincronização de tempos e lugares, proporcionando a agregação de cenas num panorama que ciclicamente desfaz-se e refaz-se, amplificando e contraindo o sujeito através delas; e a dialética do sensorial e do conceitual, do metafísico atravessando o material, extraindo um lirismo sublime do prosaísmo mais sujo possível.

No desenrolar do *Poema sujo*, acompanhamos o processo de descobrimento das possibilidades reflexivas e criativas da rememoração das vivências do sujeito, especialmente da infância em São Luís do Maranhão, emblema maior do mundo e da passagem do tempo, em seu perecimento, fugacidade e ardente beleza. Nesse trabalho reconstitutivo da memória por meio da poesia, a voz lírica forma-se numa dinâmica em que “ora se expressa por fragmentos justapostos, em imagens tencionadas pelo presente, numa modulação poética contemporânea, ora sob forma de um velho narrador, que conta histórias da vida pequena da cidade da infância” (CAMENIETZKI, 2006, p. 135). Esse procedimento, sem dúvidas, pode ser remetido a “Uma fotografia aérea”, em que, como vimos, o sensorial da (re)vivência da memória e o conceitual da avaliação das lembranças compõe um sujeito elástico, distendido dialeticamente no tempo: “No fluxo contínuo da memória, que faz jorrar as lembranças do menino, interfere o poeta, em rígida paginação e clara definição de partes distintas dentro de seu longo poema” CAMENIETZKI, 2006, p. 135).

Devido à extensão do poema, guiaremos nossa análise apenas pela primeira seção, amostra do complexo tecido criativo do livro. Nos célebres versos iniciais, o sujeito arranca das fendas obscuras da linguagem sua expressão:

#### POEMA SUJO

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  
como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma  
e tudo  
(ou quase)  
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas  
azul  
era o gato  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu

tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de  
 banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca  
 do corpo (não como a tua boca de palavras) como uma entrada para  
 eu não sabia tu  
 não sabias  
 fazer girar a vida  
 com seu montão de estrelas e oceano  
 entrando-nos em ti<sup>44</sup>

(GULLAR, 2015, p. 283)

Viviana Bosi (2015, p. 7) descreve o recurso imagético utilizado por Gullar para dar início ao poema como um lampejo<sup>45</sup> do qual irradia-se uma profusão de sensações, impressões, vivências, concepções, enfim, entrecruzamentos e justaposições de imagens que, nos blocos encadeados, redes associativas simbólico-semânticas, aparecem como fragmentos da tentativa do sujeito de sincronizar o mundo, formalizá-lo panoramicamente, tensionando sua relação subjetiva com ele para, em última instância, responder poeticamente ao espanto filosófico despertado pela vida. Esse espanto que desencadeia a poesia será, no próximo capítulo, explicado como o motor da criação gullariana.

O lampejo desponta no “turvo turvo”: o magma da memória, concentrado e soterrado nas profundezas do sujeito, vem à luz numa expressão aparentemente desconexa, *nonsense*, onde a repetição de imagens e movimentos simples e puros remetem à ideia de criação

---

<sup>44</sup> Em seu livro de memórias *Rabo de foguete: os anos de exílio*, o poeta comenta o instante após escrever o começo do poema: “Senti que tinha encontrado o umbigo do poema (porque, como as pessoas e outros bichos, o poema também começa pelo umbigo) e, quase sem tomar fôlego, escrevi cinco laudas. Ao terminá-las, sabia de tudo: que o poema ia ter por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria *Poema sujo*. Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino” (GULLAR, 2010, p. 238). A situação desamparada e sufocante que Gullar vivia, então, no exílio argentino, tinha duas causas principais: o drama familiar dos filhos – Paulo estava desaparecido após um surto psicótico e Marcos fora internado por surto psicótico também – e o drama político pessoal, pois seu passaporte continuava cancelado pela ditadura brasileira, o que obrigava-o a se refugiar apenas nos países vizinhos ao Brasil, que estavam também assolados por ditaduras.

<sup>45</sup> “No *Poema sujo* reconhecemos, por conseguinte, um procedimento que reaparecerá muitas vezes em sua obra. O sujeito lírico começa por apresentar uma sensação (um cheiro de hortelã, de jasmim, de esgoto, de mangue - ou o ritmo do trem - ou uma cor da água), semelhante a uma fulguração da memória involuntária. O som “turvo” precede imagem e sentido, e depois os rompantes de lembrança e esquecimento, mesclados, emergem como gênese criador, de um fundo perdido, em colherinhas de chá tomadas repetidas vezes. E então um núcleo é constituído à volta daquele instante fugidio, quase irrepresentável. Os versos se expandem como constelações de cenas. As interrupções parecem mais fiéis justamente ao que estava ocorrendo no Brasil: a discrepância entre a cidade provinciana de São Luís, o avião que passa, a lembrança dos índios inscrita nos pássaros, a pobreza das casas da favela, a industrialização, o banimento político... toda aquela mescla muito rica que desponta em surtos descontínuos. No final, o poeta tenta encaixar os tempos de forma metonímica e serial, à maneira de João Cabral. Busca, assim, racionalizar aquele ir e vir entre passado e presente. Opera-se um envolvimento visceral com a dimensão coletiva social, que foi processada substancialmente e passou a entrar de igual para igual na linguagem lírica, porque esta se alargou para recebê-la. O exílio levou o poeta a expressar uma subjetividade solitária, não obstante, por meio do afeto e da memória, agora sim múltipla e solidária” (BOSI, 2017, p. 7).

original, gerando uma rede de associações entre o fazer poético, a escrita do poema, o nascimento do poeta – empírico, como homem, nascer biológico, e lírico, como poeta, desvelamento do poder de criação de si no mundo através da poesia –, e, por fim, seu renascimento na superação do desterro – através do escudo afetivo que o próprio poema cria recordando a infância e talhando uma consciência do presente a partir dessa rememoração. Os fiapos de linguagem que vão soltando-se neste movimento inaugural da voz lírica carregam o norte imagístico já explicitado da poesia do autor: o binômio *luz e treva*, seus símbolos e metáforas derivadas, enfim, a imagem-síntese da existência como pêndulo do *apodrecimento* e da *cintilação, fogo* que a tudo ilumina e queima. É de imensa fertilidade uma relação que pode ser feita entre os versos primeiros do *Poema sujo* e um curto e enigmático poema de *O vil metal*, “O sopro”:

### O SOPRO,

a turva mão na flor

Fico ouvindo meu corpo me dizer seu nome  
 – dos fornos do osso, a primavera vem  
 mas já saudosa regressa  
 aos seus metais de origem

(GULLAR, 2015, p. 133)

Poema muito plástico, típico do livro, onde vemos as sensações subjetivas associarem-se ao mundo natural de modo simbiótico. A vírgula presente no título cria um notável encadeamento com o primeiro verso, assim como vimos noutro poema, analisado anteriormente, “Vida”, que, não por acaso, sucede “O sopro” no livro: “Vida,/ a minha, a tua,”. O “sopro” evoca a ideia de *criador*, criador da obra, do poema, da palavra poética, e criar a linguagem é criar a identidade do sujeito. O “sopro” faz o poema nascer, e “a turva mão na flor” é o ato de escrever que imagina e cria. O sujeito, em seu sopro de criador, cria a obra, num lance confuso, instável, em diluição ótica, colhendo, desse torvelinho, a flor. No *Poema sujo*, a mesma *mão-sopro* criadora do poema ressurgue: “a turva/ mão do sopro/ contra o muro”.

Os “muros soturnos” do terceiro poema português, de *A luta corporal*, também podem ser lembrados aqui, pelo clima de sufocamento da expressão, enclausurada dentro do sujeito. O *Poema sujo*, então, a partir do turvo lampejo inaugural, desfia-se pelas veredas do *claroescuro* do mundo dos fenômenos, exterior ao invólucro ensimesmado do sujeito, que,

como a criança ao abrir os olhos no nascimento, possui uma turva visão do que está ao seu redor. A imagem da mão pressionando o muro traz-nos a ideia de murro, de força corporal aplicada contra um obstáculo, o que nos mostra, afinal, que a luta corporal não foi abandonada, pois, mesmo sem a transgressão juvenil, Gullar ainda possui uma visão-base da poesia como conflito contra a linguagem – logo, contra o sujeito perpassado por ela – para provocar a expressão. O sujeito espreme a fala poética pelos furos do muro da linguagem, vazando o redemoinho da sua expressão num parto catártico que explode as vísceras da vivência, transfigurada na escrita. A aliteração e a anáfora conduzem os versos, dispostos graficamente numa evocação do desfiamento da linguagem, e o teor lacônico remete ao balbuciar anterior à explosão da fala. Concentradas no núcleo desse sujeito, as vivências, impressões e sensações virão à tona, desenovelando-se numa profusão rítmica e imagética que compõe a sinfonia da obra.

O sujeito lírico, ao mesmo tempo soberano responsável por sua ação criativa e instrumento corpóreo dum eco cósmico-ontológico que o transcende e o faz, tece-se nas entranhas do universo, e, bicho fabricado, é coisa alguma, ou tudo, ou quase. O aspecto lúdico será determinante de extensas passagens do *Poema sujo*, como uma linguagem adequada à recriação lírica da infância, ou, de modo geral, de todo o passado, dado o poder nostálgico de idealizar e, por isso, infantilizar o vivido. O gato, o galo e o cavalo transpassados pela cor azul remetem à cidade natal de Gullar, São Luís do Maranhão, “onde o Sol irradia por um céu cruelmente azul e arde como um fogo que é a própria figura do Tempo” (BOSI, 2016, p. 7). O azul<sup>46</sup> parece ser o fundo-comum de toda a existência, representando, pelo mar e pelo céu, a imensidão do mundo. “Teu cu” é o dadaísta fecho do golfo inicial, mas é, também, a introdução da dimensão exploratória do corpo, crucial no desenrolar dos versos, como na “bocetinha” sorrindo entre “cheiros de flor e bostas de porco”, girando o sujeito e seus tateios primevos do corpo, do sexo e do amor, num “montão de estrelas e oceanos/ entrando-nos em ti”.

Da lúdica rememoração da infância, vai emergindo a recordação dos familiares, amigos e amores do poeta, e o sujeito tenta compor todos esses quadros, que, porém, vazam pelas frestas da linguagem e da memória. Numa dicção bandeiriana<sup>47</sup>, o sujeito procura, na “confusão de tanta noite e tanto dia”, na “profusão das coisas acontecidas”, a “bela bela/ mais

<sup>46</sup> Camenietzki (2006, p. 149-159) desenvolve uma inédita e admirável interpretação das possíveis relações dessas imagens iniciais de animais e do fundo azul com tendências da arte moderna, já que Gullar também notabilizou-se como crítico de arte.

<sup>47</sup> “Belo belo minha bela/ Tenho tudo que não quero./ [...] Quero o moreno de Estela/ Quero a brancura de Elisa/ Quero a saliva de Bela/ Quero as sardas de Adalgisa”. (BANDEIRA, 2013, p. 213).

que bela” mulher esquecida na “carne fria”, nome engavetado na memória e entrelaçado às “constelações de alfabeto/ noites escritas a giz/ pastilhas de aniversário/ domingos de futebol”. A importância de um nome, ou da pessoa nomeada, perdida nos confins da memória, é insignificante frente à lembrança comovente do anoitecer de São Luís do Maranhão, “à mesa do jantar sob uma luz de febre” (GULLAR, 2015, p. 284). O sujeito, percorrendo os cômodos da casa antiga, sente revivida toda a existência doméstica e social cravadas em si. Assaltam sua vivência presente “garfos”, “facas”, “pratos de louça” que, quebrados há tanto, reconfiguram-se como símbolos do passado. A fala dos familiares, na mesa de jantar, é perdida junto ao feijão mastigado, à farinha e aos nacos de carne assada, apagados, como as conversas e as tosses, para sempre. “Ou não?”, indaga-se o sujeito, questionando o poder poético de resgatar o vivido:

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem  
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás  
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama  
ou dentro de um ônibus  
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico  
acima do arco-íris  
perfeitamente fora  
do rigor cronológico  
sonhando

(GULLAR, 2015, p. 285)

Nessa alegórica ampliação de si rumo aos céus, o sujeito convoca os garfos, facas, cadeiras, mesas envelhecidas pelo tempo para voarem sobre “continentes e mares”, e, no movimento oposto, rastejarem “pelos túneis das noites clandestinas”, entre o “fulgor e lepra” da vida urbana, reduto do povo, por onde caminha e foge, exilado, dobrando “as esquinas do susto”. A vida bate, como no poema homônimo, e essa centelha de esperança arrasta o sujeito entre “avenidas e vaginas”, “cheiros de gás e mijo”. Como um mago que vivifica o mundo inanimado, o sujeito, munido dos objetos, sensações e imagens do passado, afirma, no seu presente veloz e vertiginoso, de exílio argentino: “esperais esperais/ que o dia venha” – o retorno ao lar e também a revolução. E o nome de menina dissolvido entre tantos beijos recebidos e perdidos é, por entre os entulhos reavivados, irrisório:

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, 2015, p. 286)

Quem é esta “que é o ápice de todos os devaneios políticos e amorosos? A própria plenitude do tempo?” (BOSI, 2017, p. 9). Confluem-se, na alegoria do sujeito, a revolução, a poesia e a paixão, como vimos em “A poesia”. Fulgurando no rosto de flor da menina dos sonhos, dispersão da beleza através da infinitude do mundo e da eternidade do tempo, percebemos que a paixão-maior que atravessa e esplende o sujeito no ar é a própria capacidade totalizadora, mas desarmônica, da criação poética que está tecendo. Numa rica alusão à sua vida poética juvenil, Gullar faz o sujeito lírico recitar dois versos altamente especulativos de “Galo galo”. Em sua terra natal, na sólida crueza e sujeira da vida cotidiana, “Todos buscavam/ num sorriso num gesto/ nas conversas da esquina/ no coito em pé na calçada escura do Quartel/ no adultério/ no roubo/ a decifração do enigma”:

– Que faço entre coisas?  
– De que me defendo?

(GULLAR, 2015, p. 286)

Em sucessivos espantos com as próprias lembranças, o sujeito parece fazer emergir de cada cena e quadro recortado um detalhe a mais na grande máquina que é o poema, mas também a vida (e a memória): “O poema é costurado com esquecimentos e núcleos de lembrança, como se o sujeito tivesse sido lacerado na sua própria história, e agora, ao tentar se reconstituir, não pudesse responder por si mesmo de forma completa, tendo se convertido em um grande amontoado, ou enumeração de partes que não se totalizam” (BOSI, 2017, p. 7). Para explodir, ao final da seção, toda a correnteza de referências e descrições acumuladas ao longo dos versos numa definição absoluta de si, afirmando sua identidade no mundo através da visceralidade social de seu ser, o sujeito esmiuça os recantos da cidade e da casa onde vivera: “Num cofó no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas/ (como pode o perfume/ nascer assim?)” (GULLAR, 2015, p. 286).

Pelas calçadas, escorre a lama e a água dos esgotos, invadindo os pés de tomate. Capins “mais verdes que a esperança” encantam a voz lírica, comprimida pela confusão sublime das lembranças, que mistura as descrições dos ambientes com arroubos apaixonados – os capins são também mais verdes que “o fogo/ dos teus olhos”. Em espasmo pelo turbilhão recordado, desabafa o sujeito: “Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade”

(GULLAR, 2015, p. 287). E difundem-se, então, as sombras da Segunda Guerra Mundial, acompanhadas com aflição pelo povo da cidade, especialmente pelo pai de Gullar, que, de sua quitanda, ouvia pelo rádio as notícias do dia. Num lirismo heroico-bucólico, ainda repleto de teor lúdico, o sujeito emite uma singela mensagem laudatória para a luta soviética contra os nazistas:

pelo meu carneiro manso  
pela minha cidade azul  
pelo Brasil salve salve  
Stalingrado resiste.  
A cada nova manhã  
nas janelas nas esquinas na manchete dos jornais

(GULLAR, 2015, p. 287)

Os eventos, objetos e vivências sincronizados pelo sujeito começam a atingir, a partir de então, uma expressão mais depurada, que, amainando o frenesi da recordação, direciona o sujeito para sua afirmação visceral no mundo, através da correspondência entre descobrimento do corpo e da poesia. Buscando o instante originário do despertar poético na consciência pueril da criança-Gullar, a voz lírica percorre plantas, bichos, cheiros, roupas, olhos, braços, seios, bocas e compreende: “a poesia não existia ainda”. Onde ela emerge, então? O sujeito presentificado, de juízo crítico sobre o passado, diz:

Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?  
Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de  
Gente, barulho escuro do corpo, entrecortado de relâmpagos  
Do corpo. Mas que é o corpo?

(GULLAR, 2015, p. 287)

A poesia nasce não da *literatura*, “tuba de alto clangor, lira singela”<sup>48</sup>, mas da *vida*, “fala humana, voz de gente”, entre barulhos escuros e relâmpagos do corpo – mas, pergunta o sujeito, que é esse corpo-criador de poesia? A dimensão corporal é a pedra angular do processo de autocentramento lírico, e a navegação corporal desabotoada a partir desse momento vai delinear as feições do sujeito lírico-político-memorial que finalizará a seção. O

---

<sup>48</sup> No célebre poema “Língua portuguesa”, Olavo Bilac diz: “Última flor do Lácio, inculta e bela,/ És, a um tempo, esplendor e sepultura/ [...] Amo-te assim, desconhecida e obscura,/ Tuba de alto clangor, lira singela” (BILAC, 2003). A alusão feita por Gullar a esse último verso busca expressar a vivência do sujeito do *Poema sujo* até descobrir a poesia, não na erudição literária (simbolizada no parnasianismo de Olavo Bilac e Raimundo Correia), mas na oralidade; não na tuba ou na lira, mas na voz do povo.

corpo que luta desde o primeiro livro do autor não é uma abstração de sonho e delírio, mas uma realíssima experiência carnal que, em verdade, fabrica, pelo pensamento e pela imaginação, os delírios e os sonhos. O corpo, “feito de carne e osso”, é onde todas as infundáveis impressões e sensações concebidas pela consciência acontecem e, talhadas pela linguagem, semeiam poesia.

A fragilidade do corpo é o que torna-o incrivelmente resistente à avalanche de experiências do mundo, pois dele irradiam-se “o sangue que faz a carne e o pensamento/ e as palavras/ e as mentiras/ e os carinhos mais doces mais sacanas/ mais sentidos”. A exploração do sexo também permeia o desvelamento do corpo, que explode “como uma galáxia/ de leite/ no centro de tuas coxas no fundo/ de tua noite ávida” (GULLAR, 2015, p. 288). Os “símbolos do corpo” são “graves cheiros indecifráveis” de “umbigo e de vagina”. O corpo é continente, é jardim, irrigado pelas “retortas e tubos” que escorrem o sangue, facilmente vazado pelo pulso aberto caso um sabre, um caco de vidro, uma navalha rasguem a pele. Buscando o instante exato de captar sua identidade – instante de plenitude poética –, o sujeito espelha seu corpo no espaço:

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

[...]

meu corpo feito de água  
e cinza  
que me faz olhar Andrômeda, Sirius, Mercúrio  
e me sentir misturado  
a toda essa massa de hidrogênio e hélio  
que se desintegra e reintegra  
sem se saber pra quê

[...]

corpo que se para de funcionar provoca  
um grave acontecimento na família  
sem ele não há José Ribamar Ferreira  
não há Ferreira Gullar  
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta  
estarão esquecidas para sempre

corpo-facho      corpo-fátuo      corpo-fato

[...]

corpo meu corpo-falo  
     insondável incompreendido  
 meu cão doméstico meu dono  
     cheio de flor e de sono  
 meu corpo sujo-galáxia aberto a tudo cheio  
     de tudo como um monturo

[...]

Mas sobretudo meu  
                                 corpo  
                                 nordestino  
 mais que isso  
                                 maranhense  
 mais que isso  
                                 são-luisense  
 mais que isso  
                                 ferreirense  
                                 newtoniense  
                                 alzirense  
 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  
 e que desde então segue pulsando como um relógio  
                                 num tique-taque que não se ouve  
 (senão quando se cola o ouvido à altura do meu coração)  
                                 tique-taque tique-taque  
 enquanto vou entre automóveis e ônibus  
                                 entre vitrinas de roupas  
                                 nas livrarias  
                                 nos bares  
                                 tique-taque tique-taque  
 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

(GULLAR, 2015, p. 289-291)

O corpo expandido, fragmentado e entrecruzado por tudo que gira em seu entorno vai atraindo os objetos e seres através dos cenários como um ímã: “É este corpo-biológico do poeta que se desdobra num corpo-texto múltiplo, inesgotável e transcendente, e que, ao indagar sobre a existência e a finitude humanas, levanta os olhos para os céus, mas não vê o Criador, não pergunta pelo mistério da criação” (CAMENIETZKI, 2006, p. 140). Do seu corpo, o sujeito percorre todas as possibilidades *de* mundo, e a procura pelo “sentido da existência” continua pulsando a cada imagem evocada pela voz lírica. Contemplado pelo sujeito na cama, o corpo possui estatura média, de homem comum; é uma “coisa” composta de “água e cinza” que mistura-se, na vastidão do cosmo, “a toda essa massa de hidrogênio e hélio” desintegrando-se e reintegrando-se ao acaso. As rimas, as aliteraões, as paronomásias e os encaixes metafóricos e metonímicos vão conduzindo os curtos e cortados versos, sempre em teor lúdico, jogos de ideias funcionando através de complexas redes de imagens. Os “monturos” da noite veloz ressurgem e vêm colar-se ao corpo-sujeito, que adentra, cada vez mais, a dimensão suja da vida. A sujeira poética é, assim, a matriz de sentidos do sujeito lírico. Por isso, a luta corporal travada nesses versos é muito mais condizente com o *real* do que a *pregressa* (1954), pois é suja e turva.

Enfim, percebemos, nessa seção inicial, que a dicção do sujeito-corpóreo busca, a todo instante, marcar rigorosamente o processo de, do coloquialismo mais contundente, provocar uma condensação reflexiva que lance-o liricamente nos confins da vida, da morte, da memória, do tempo, da poesia, enfim, que faça-o, a partir desse poema-multidão, especular a decifração do enigma do sentido da existência. Mas, desse intento, o que resulta é a invenção múltipla e movediça da identidade do sujeito. Em suma, quem ele é? O sujeito lírico, de carne e osso, é um corpo (além de terceiro-mundista, latino-americano e brasileiro) nordestino, maranhense, são-luisense, ferreirense, newtoniense, alzirense (Newton e Alzira, pais do poeta). A anáfora “mais que isso” resgata o tom enumerador dos versos iniciais, como se, novamente, do insistente sopro que esmurra a linguagem, o sujeito descobrisse um tesouro enterrado em si.

O movimento de retornar ao instante de seu parto e acelerá-lo até os presentes 45 anos, quando o coração oculto continua a pulsar em seu tique-taque hipnotizante, mas silencioso – senão quando se cola o ouvido à sua altura –, faz o corpo-fátuo firmar-se como corpo-fato, concretude corporal que, em vez de corroer-se pela passagem demolidora do tempo, renova-se e amplia-se, robustece-se de vida, a cada tique-taque do relógio-corção. Levantando a película que reveste a carnadura do próprio corpo, o sujeito lírico descobre quem, no fundo de

si, ele é, e qual seu destino no mundo: seu lúdico-lírico coração de menino possui a potência revolucionária necessária para ajudar no combate clandestino da classe operária, como a multidão de corpos de sonhos e margaridas do “Homem comum”, unidos na faina da luta social.

Lafetá explica-nos como o sujeito lírico do *Poema sujo* ressignifica a passagem do tempo e a morte, apontando a ligação da nova forma criativa, ancorada no social e no autobiográfico, com a nova concepção de vida do poeta – para fazermos jus à nossa hipótese, um amadurecimento empírico-estético, ou empírico-lírico:

A subjetividade, amadurecida, ganhou forças: se antes ela via no fluir da duração apenas o desgaste e a morte, ela vê agora a transformação e o fluxo da vida; se antes o poeta se desesperava por ver na existência de múltiplos tempos um indício da solidão de cada coisa, ao retornar aos dias perdidos da infância – ao tempo subjetivo, ido e vivido – e ao buscar recuperá-los pela memória, comove-se com essa mesma multiplicidade, que lhe aparece como um sinal concreto da pluralidade da vida, manifestando-se sob várias formas, articuláveis na lembrança (LAFETÁ, 2004, p. 209).

Finalizemos este capítulo, por fim, fazendo um breve resgate estilístico da obra gullariana até o *Poema sujo*. Como vimos, o caráter duplo da poesia, de palavra, ou seja, transmissão verbal de significado, e material gráfico-fônico, visual-sonoro, ou seja, matéria que, manipulada, gera efeitos sensoriais, fez com que Gullar perdesse, em alguns momentos, o fio necessário da criação poética, que deve conjugar, não segmentar, o *conceitual* e o *sensorio*. O poeta, desde o começo interessado e atraído pelas artes plásticas, sentiu a dificuldade de, ao mesmo tempo, explorar o que há de criador no trabalho da sensorialidade da linguagem e também *dizer*, comunicar-se subjetivamente, fazer as palavras transmitirem experiências subjetivas, pois, escritas e vocalizadas, elas significam algo *do* e *no* sujeito.

A fase do engajamento político é o momento em que sua escrita pendeu, com excesso, para o discurso, para a emissão de ideias, repelindo o enfoque sensorial. Já a fase vanguardista, primeiramente trabalhando a disposição das palavras na página e os espaços em branco, depois, permitindo o objeto físico livro tornar-se suscetível de manipulação ativa e criadora do leitor e, por fim, espacializando o poema, proporcionando interações corporais, quase performáticas, do leitor-espectador com a obra, é aquela em que Gullar extrapolou os limites literários, verbais e, em última instância, conceituais da palavra. De todo modo, o excesso discursivo na poesia política e o excesso sensorio na poesia concreta/neoconcreta são desmesuras compreensíveis no processo de atingir uma costura equilibrada de sua expressão.

Com efeito, é no *Poema sujo* – a despeito de elementos estilísticos precursores em *Dentro da noite veloz* – que essas formas radicalmente divergentes são sintetizadas. A partir desse período, Gullar valoriza, na *forma*, as aliteraões *palavra-puxa-palavra*, os neologismos, os cortes dos versos, o posicionamento das palavras e letras na página, e as lacunas nela também – seus silêncios –, sugerindo ritmos e imagens. No *conteúdo*, ele valoriza os assuntos, temas e questões das experiências da vida concreta tanto individual quanto coletiva, revelando a realidade pessoal e sociopolítica. Comunicação e expressão, conceito e sensação, forma e conteúdo: tudo está, neste ponto da sua obra, valorizado, tensionado e trabalhado.

#### 4. ARTE DA TRADUÇÃO

Descobrimos, no périplo feito até aqui, que a concepção de que o *prosaico* torna-se *poético* ocupa, a partir de certo momento da poesia gullariana, o lugar decisivo. Como já foi apontado, o ponto crucial de inflexão da obra é quando o poeta chega ao impasse da experimentação do objeto linguístico e volta-se para a proposta de uma poesia discursiva e funcional. Pois bem, passados os esquematismos em que essa nova linguagem caiu, temos como resultado a incorporação do *coloquial* e do *cotidiano* à sua poesia, reconstruindo camadas mais elevadas da expressão subjetiva sem abandonar a âncora na realidade social concreta: “Após haver passado por dicotomias radicais entre a potência lírica e o prosaísmo didático do discurso engajado, Gullar atingiu, na poesia, a ‘experiência sensível do político’ (conforme também advertia Martinelli), quando a pulsação do instante que se quer devir foi plenamente incorporada à perenidade da arte” (BOSI, 2017, p. 10). Por isso, podemos dizer que a ideia da poesia como condensação estética do *prosaico* é o modo gullariano amadurecido de escrever. Por essa razão, não seria temerário asserir, acerca da configuração do sujeito lírico a partir do *Poema sujo*, que, recomposto após sucessivas rupturas e experimentações radicais, ele atinge um ponto de equilíbrio entre a expressão e a comunicação que Gullar buscava desde o começo:

De lá [Poema sujo] para cá, nos livros que se seguiram – Na Vertigem do Dia (1980) e Barulhos (1987) –, apenas faço uso da linguagem conquistada que, no meu entender, tenta transformar em poética a linguagem prosaica. A lição que aprendi nesse longo percurso – que se estende por quase cinquenta anos – é de que há tantas linguagens poéticas quantos são os poetas, uma vez que cada um imprime, na linguagem de todos, a sua marca particular. Cada um tem sua própria dicção. Entendo, no meu caso, que o poema é o lugar onde a prosa vira poesia mas não toda a prosa, de modo que, por isso, o poema é impuro, mescla de prosa e poesia mas, ao mesmo tempo, ativo, porque lê-lo é precipitar a transformação do *prosaico* em poético. Daí por que, contraditoriamente, quanto mais prosa mais poesia, como numa fornalha onde quanto mais carvão houver mais fogo haverá (GULLAR, 1998, p. 135).

Após o *Poema sujo*, a poética gullariana vê o tom intimista sobressair-se, pouco a pouco, às possibilidades políticas da poesia, fazendo com que a crença no compromisso engajado e testemunhal da escrita ceda lugar à recriação estética das próprias vivências no mundo, sem muita pretensão ou desejo de transformação radical. É essa a crescente atmosfera dos livros pós-*Poema sujo*, entretanto, em *Na vertigem do dia* (1980) e *Barulhos* (1987) ainda há ecos utópicos significativos, principalmente no primeiro; a diminuição do engajamento do

sujeito lírico é, portanto, gradual. Contudo, o equilíbrio criativo atingido não significa abandono da inquietação existencial e da curiosidade estética, pois ele continua farejando diferentes maneiras de viver e de expressar essa vida, agora tão clara e seguramente compreendida na sua dimensão concreta, comum e cotidiana, mas também deslumbrante e rara – por isso, como diz, o que move-o e estimula-o a escrever é o *espanto* com o inédito e o pungente da existência. Sobre esse espanto, autodeclarado estímulo criativo primordial e perene de sua poesia, o autor afirma, em sua *Autobiografia poética*:

Chamo de espanto o estado de perplexidade em que subitamente me encontro, seja por que motivo for. Esse estado de perplexidade é que torna possível o poema, já que, em estado normal, não consigo escrevê-lo. Para me espantar não é necessário que ocorra algum fato extraordinário; nada disso. Em geral, o espanto ocorre nas situações mais comuns, que é quando o inesperado se revela. [...] Enfim, o que é o espanto que faz nascer o poema? É a súbita constatação de que o mundo não está explicado e, por isso, a cada momento, nos põe diante de seu invencível mistério. Tentar expressá-lo é a pretensão do poeta (GULLAR, 2015, p. 65-66).

A partir de *Na vertigem do dia*, o sujeito lírico gullariano intensifica seu lançamento na esfera individual do cotidiano, em seus episódios e peripécias idiossincráticas, mas margeadas, sempre, pelas arestas da sociedade. Esse estilo desdobra-se, paulatinamente, numa poesia firmemente autobiográfica, com algumas marcas de circunstância, mas permeada de um interesse reflexivo constante, às vezes mais discursivo do que plástico, sem perder, contudo, a qualidade estética, devido à precisa lapidação imagética dos pensamentos expressos nos versos. A limpidez da fala desse sujeito é marcante, com sobriedade na construção das imagens e quase nenhum rastro de evasão; mesmo nas passagens descentradas, a subjetividade pulsa na descrição do que está ao seu redor, fazendo da projeção de si no exterior uma subjetivação do objeto, vivificando-o.

O gosto por experimentar os poros inventivos da linguagem continua, agora não mais da perspectiva de grandes inovações técnicas. O sujeito lírico, em suma, imerge num coloquialismo denso e conciso<sup>49</sup> que depreende do espanto com a existência a potência criativa da poesia, aliando a depuração da expressão à eficácia comunicativa, amarradas numa refinada imagística que eleva o *concreto-coloquial* ao *lírico*, o *empírico* ao *imaginativo-filosófico* – o *sublime* retorna, despido da ferocidade juvenil e tingido da beleza madura da vida. Note-se que a categoria do *concreto*, nesse sentido, em nada relaciona-se à vanguarda do *concretismo* dos anos 1950, já que, agora, é a *transfiguração* da vida real pela linguagem que

<sup>49</sup> “Em seus últimos livros, Gullar elevou a patamares de extremo labor construtivo o tom coloquial que, cada vez mais depurado e reflexivo, persiste no cerne de sua expressão.” (PAULA, 2017, p. 390).

define o que é fazer poesia, não o planejamento e execução de uma pseudo-realidade de signos, como fora em sua época vanguardista, como diz o poeta, em entrevista: “Acredito que o erro do Concretismo é achar que pode fazer uma poesia sem sintaxe, sem discurso, porque o discurso é o que expressa a complexidade, sem discurso você cai no abstrato. Por isso digo com convicção que a poesia concreta não é concreta, é abstrata” (GULLAR, 2013, p. 153).

Percorramos agora, portanto, o período amadurecido da poesia de Ferreira Gullar. O primeiro poema que analisamos nesse capítulo é justamente o mais importante dessa fase, dos mais reconhecidos por público e crítica, considerado um manifesto da poética gullariana amadurecida: “Traduzir-se”, de *Na vertigem do dia*, 1980, em que, na depurada e despojada dicção, o sujeito lírico expressa “uma alta tensão filosófica e existencial, o drama do poeta e da própria arte, e o faz sem perder a melodia, o jogo semântico e a riqueza de imagens” (CAMENIETZKI, 2006, p. 194). Da trivialidade pessoal e social, veremos emergir a especulação apaixonada sobre a condição humana:

#### **TRADUZIR-SE**

Uma parte de 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 parte  
– que é uma questão  
de vida ou morte –  
será arte?

(GULLAR, 2015, p. 346)

Inicialmente, analisemos o poema sob o aspecto formal. São sete estrofes com algumas medidas fixas e outras aproximadas; dessas, seis estrofes são quadras, e a última, uma quintilha. Todas as quadras possuem como primeiro verso o hexassílabo “Uma parte de mim”, que funciona como mote do poema. Nas duas primeiras quadras, o terceiro verso também é hexassílabo, já o segundo e o quarto são tetrassílabos. Na terceira, quarta e sexta estrofes, o terceiro verso é trissílabo e o quarto, dissílabo; na quinta estrofe, o terceiro verso mantém-se trissílabo, já o quarto é hexassílabo. A estrofe final, chave-de-ouro do poema, é composta de um hexassílabo, um trissílabo, dois tetrassílabos e um dissílabo. Com relação à rima, o segundo e quarto versos das seis primeiras estrofes estão rimados, variando entre consoantes e toantes, mas todas são rimas simples, como, aliás, é simples todo o léxico do poema, composto de palavras comuns e, mesmo assim, capazes de penetrar de modo único e original, pelo arranjo delas ao longo das estrofes, em que, juntos à rima, a aliteração e o paralelismo são largamente utilizados.

A análise formal do poema, neste caso, é determinante porque o arranjo feito, quase como uma equação, expressa exatamente a ideia que está presente em seu conteúdo. Vemos, no desenrolar dos versos, dois esquemas operando na constituição dos sentidos do poema. A primeira operação é a divisão binária, simétrica, antagônica, entre o polo positivo (dois primeiros versos de cada estrofe) e o polo negativo (os dois versos restantes) do sujeito lírico – completamente autorreferido desde o início –, com exceção da penúltima estrofe, quando os polos trocam de posição, indicando que a lógica é, na verdade, uma dialética, um movimento que transpassa a complementação dos opostos para atingir a consubstanciação entre eles. A segunda operação é a ciclicidade da simetria, repetindo o modelo das quadras polarizadas até que a relação seja invertida. Em resumo, temos, estruturalmente, uma divisão binária e simétrica que repete-se por cinco estrofes até que, na sexta, os polos, invertendo suas posições, demonstrem a dinâmica do sujeito lírico, isto é, seu processo constitutivo de, através

do ciclo, transformar a oposição numa união – móvel, não estática. Essa é, como anuncia o título, a *arte da tradução*, de traduzir uma parte na outra parte, isto é, harmonizar a pulverização da subjetividade, costurando os fragmentos dispersos e contraditórios do sujeito.

A *trans-posição* é o movimento que melhor representa essa tradução, ou seja, o ato de mover algo para outro local, reposicioná-lo, fazê-lo *trans-mutar-se* do que era para o que será, mas não como uma mera troca de posições, e sim um intercâmbio de propriedades de cada coisa ou ser, o que evoca, indubitavelmente, a dinâmica heraclítica apresentada por nós na análise de “Dentro da noite veloz”. O amálgama que resulta dessas correntes de mudanças do sujeito é justamente o processo dialético de traduzir uma parte em outra. De um lado, temos as características do polo positivo: “Uma parte de mim/ é todo mundo/ [...] multidão/ [...] pesa, pondera/ [...] almoça e janta/ [...] permanente/ [...] linguagem”. De outro, as do polo negativo: “Uma parte de mim [...] / é ninguém:/fundo sem fundo /[...] estranheza/ [...] solidão/ [...] delira/ [...] se espanta/ [...] se sabe de repente/ [...] vertigem”. A positividade e a negatividade são definidas de acordo com o parâmetro da *normalidade* ou não do sujeito: o sujeito social (“todo mundo”, “multidão”), racional (“pesa, pondera”, “linguagem”), comum/cotidiano (“almoça e janta”, “permanente”) é o positivo, e o negativo, o contrário disso (“fundo sem fundo”, “estranheza”, “solidão”, “delira”, “se espanta”, “se sabe de repente”, “vertigem”).

O jogo dos contrários desvela, na realidade, a dialética de ir e vir dos polos, um afetando o outro e trocando de propriedade com ele, sem superar a dinâmica, buscando a continuação do processo, como caracteriza Villaça:

A oposição percorre o poema todo, e seu critério básico é um leitmotiv do poeta: é o diálogo (tantas vezes representado num confronto de luz e sombra, de fogo e escuro) entre o que se expõe e o que se oculta. Nas cinco estrofes iniciais, “uma parte” se traduz a si mesma em “todo mundo”, “multidão”, “pesa, pondera”, “almoça e janta”, “permanente”, e a “outra parte” em “ninguém”, “estranheza e solidão”, “se espanta”, “se sabe de repente”, marcando simetricamente o contraste entre o lado aparente e o secreto, o coletivo e o pessoal, o rotineiro e o enigmático, o controlado e o convulsionado. Mas a sexta estrofe reverte a simetria, atribuindo a “uma parte” a qualidade da vertigem e à “outra parte” a qualidade da linguagem. A reversão mostra que a constituição íntima de cada parte não apenas se opõe à outra como também pode se opor à sua própria natureza, atualizando a oposição em outra base: no lado exterior e público também está o convulso, tanto quanto pode a caótica interioridade ordenar-se numa linguagem. O simples contraste binário torna-se uma tradução complexa e dialética, na qual já nenhuma das partes se estabiliza. Luz e sombra, exterioridade e interioridade, presença histórica e desvão psicológico não são atribuições permanentes; permanente é o movimento vital de que decorrem suas íntimas conversões (VILLAÇA, 2017, p. 295).

Guiados pelo olhar do crítico, entremos fundo nas imagens do poema, jogando luz sobre cada estrofe. O sujeito começa colocando-se como objeto temático, e é isso que conduzirá o desenvolvimento de sua reflexão, que é, ao mesmo tempo, reflexão sobre si e sobre a poesia. Na verdade, apenas na última estrofe descobrimos que a exposição das faces do sujeito resulta em compô-las no processo da criação poética; ou, melhor ainda, é quando o pensamento se volta sobre si que ele desafia-se sobre a *questão* poética, constituindo, assim, independentemente da temática expressa por cada poema, um *ideal poético* em que a subjetividade está ancorada na autorreflexão e na metalinguagem, os ramos da arte da tradução. Na primeira estrofe, o sujeito, iniciando sua fala autorreferindo-se, delinea-se na ampliação de si rumo ao geral, à intersubjetividade, à inclusão do outro; logo depois, corta esse movimento, *des-generaliza-se* e arranca as fimbrias grudadas ao todo, a “todo mundo”, designando-se como “ninguém”, “fundo sem fundo”, ou seja, ao contrário de sua face coletiva, ele é nem mesmo individual, uma partícula, mas um *nada*, uma ausência de ser, o abismo ontológico completo, o absoluto vazio.

Na estrofe seguinte, de muita semelhança semântica com a anterior, o sujeito ressurge no todo, mas agora a *des-subjetivação* é agravada: ele não é apenas todo mundo, ou seja, cada pessoa do todo, ele é a própria “multidão”, a própria massa ontológica e social que anula o indivíduo; mas ele é, contrariamente, a singularidade individualizada que daí brota, a “solidão” do *eu* à deriva da multidão. Na quadra posterior, a medida *social* do sujeito dá lugar à medida *racional*: por um lado, ele “pesa, pondera”, é capaz de avaliar criticamente a realidade e emitir juízos razoáveis, equilibrando as tensões de sua vivência; por outro, o sujeito “delira”, transcende fantasticamente o real, pois sua subjetividade está desagregada, em descompasso com o mundo, logo, imagina-o diversamente.

Em mais um ciclo de oposições, Gullar insere a aura do cotidiano para apontar as contradições desse sujeito: ele “almoça e janta”, como um homem comum, ou mesmo como um animal, o que indica a naturalidade de sua existência, e ele também “se espanta”, remetendo à ideia de que, trivialmente, ele apenas cumpre funções vitais de seu organismo, mas, além disso, sua consciência deslumbra-se e assusta-se com a vida, maravilhando-o e desolando-o no pêndulo da espantosa existência – como dissemos, o *espanto* é o princípio gullariano que move o impulso criativo. Na quinta estrofe, ainda numa dimensão cotidiana, mas que eleva-se para o metafísico, o sujeito “é permanente”, ele dura ao longo do tempo, mantendo suas propriedades constitutivas; e ele também “se sabe de repente”, ou seja, é surpreendido por si mesmo, na percepção da fugacidade e da mudança irrefreável de si e do mundo, inviabilizando a possibilidade de uma identidade duradoura.

Na sexta estrofe ocorre a já comentada inversão dos polos, quando, primeiramente, aparece a “vertigem” do sujeito, sua desmesura e seu desamparo, e depois a “linguagem”, a organização do caos no verbo. Mesmo que, inicialmente, essa linguagem mencionada seja a comum, a prosaica, a referencial, o discurso urdido nas relações sociais, ela é, sobretudo, a linguagem poética, aquela que expressa a intensidade de uma experiência de vida através da elaboração estética das palavras. O paradigma da poesia enquanto ato criativo racional e sintetizador difere da percepção destrutiva do começo de sua obra: a ideia de atíçar as vísceras da linguagem é substituída pela proposta de filtrar o organismo linguístico. Logo, embora a vertiginosa velocidade de apodrecimento do mundo também esteja incrustada, de modo visceral, na linguagem, a poesia, surpreendentemente – se compararmos às perspectivas líricas dos livros iniciais –, pode filtrar a deterioração da linguagem num refinamento expressivo, que seleciona as palavras de acordo com sua pujança captadora do real. O sujeito, assim, encontra na grafia da letra a possibilidade de gravar e guardar a realidade vivida, que, despertada pela leitura, toma corpo sonoro vivo.

Por isso, na estrofe final, a pergunta colocada soa, retoricamente, como sugestão da resposta: a dialética do ser é arte? Caso seja, logo, numa perspectiva filosófica que toca parâmetros existencialistas – e também, levemente, a filosofia do artista nietzscheana, do criador de valores<sup>50</sup> –, toda ação humana é arte da (*auto*)criação de si, de uma linguagem e de um modo de ser e conhecer o mundo. Porém, precipitado seria dizer que, se a arte da tradução “é uma questão/de vida ou morte”, então, toda ação humana é poesia. O que seria, então, a poesia? E a arte? A ação humana é autocriação artística, e a poesia é um modo específico dessa arte? O sem-fim de indagações é justamente o oposto, talvez ludicamente esperado por Gullar, da conclusão, que sutilmente esplende no poema: a arte de criação poética é, para *ele*, o sujeito lírico gullariano, questão de vida ou morte, ou seja, apenas por meio da escrita é que o poeta, na vestimenta de sujeito lírico, cria a si, ou recria-se, ou cria e recria suas identidades, (re)criando poesia. Villaça, novamente, sobre a conclusão do poema:

---

<sup>50</sup> O existencialismo sartreano (1987), como apontamos ao analisar a autorreflexão do sujeito lírico em “Dentro da noite veloz”, nos oferece uma perspectiva que coaduna com o lirismo especulativo e político do poema e também de boa parte daquele período da poesia gullariana. De modo geral, o materialismo presente na visão de mundo de Gullar desde sempre, mesmo constantemente reelaborado, possui inclinações que endossam a ideia de responsabilidade (individual e coletiva) do sujeito. Em “Traduzir-se”, embora o desejo da revolução tenha esfriado, a dialética entre o indivíduo e o social é determinante, logo, a autocriação de si no mundo é a perspectiva filosófica que justifica a criação poética. Por outra via, o conceito nietzscheano (2015) do criador de valores, que supera os ideais da tradição metafísica e moral através da valorização estética da vida, também converge com a arte da tradução: o homem – no caso, o sujeito lírico do poema – é o artista da sua própria existência, cria sua vida como obra de arte, assim, o lirismo, arte poética do sujeito, tem força de conhecimento do mundo e de criação de si.

Não há dúvida de que a forma mesma do poema (simétrica, dialógica, estruturada) sugere a ordem clássica e o equilíbrio, elevando-se acima das tensões para formular a questão que conta, “questão de vida ou morte”: “Traduzir uma parte / na outra parte (...) / será arte?”. Mas também não há dúvida de que essa mesma linguagem ordenadora pode converter-se, num momento seguinte, em confissão tumultuada, em nova vertigem. Tal movimento estilístico já o vimos representado de forma exemplar no Poema sujo, e é princípio ativo da melhor poesia de Gullar (VILLAÇA, 2017, p. 295).

Como dissemos, “Traduzir-se” serve como manifesto da poética de Gullar após o *Poema sujo*, pois encarna alguns aspectos fundamentais do novo estilo, em que brota uma subjetividade mais autocentrada e autorreferida, refletindo sobre esse fazer poético. A concisão, a clareza e a contenção são características do sujeito lírico que desabrocha nessa poesia. Depois de oscilações radicais ao longo dos livros, o sujeito gullariano encontra, em *Na vertigem do dia*, uma estabilização e delimitação maiores, afunilando-se numa atmosfera cotidiana e comum que alcança a dimensão autobiográfica. Esse teor autobiográfico, por sua vez, terá cada vez mais relevância nos dois livros subsequentes, *Barulhos* e *Muitas vozes*, especialmente neste último, em que há uma série de dedicatórias para amigos e familiares e narrações de episódios íntimos.

Para ampliar a investigação desse estilo da poética gullariana, que possui em “Traduzir-se” um manifesto e um exercício de realização, percorremos, a partir de agora, outros poemas e trechos de poemas de *Na vertigem do dia* e *Barulhos*. Mostraremos, assim, que a feição subjetiva que encontra em “Traduzir-se” um porta-voz possui, com efeito, uma variedade expressiva que, em vez de apagar o que há de distintivo no sujeito lírico, apenas realça seus vértices e joga luz sobre suas diferentes, mas coerentes, direções. Nesse sentido, é importante afirmar que, enquanto em alguns momentos o sujeito autocentra-se completamente, em outros, ele vai buscar sua energia criativa fora de si, mas esse *fora*, como já compreendemos desde o afunilamento lírico do *Poema sujo*, é um atrair o objeto para o *dentro*, e é desse modo que constituem-se os longos poemas dessa fase, aparentemente opostos aos menores, nos quais pulsa, condensadíssima e desprovida de objetivo totalizante, a poesia. Começemos por esses poemas curtos, irmãos-gêmeos do que acabamos de analisar:

#### ARTE POÉTICA

Não quero morrer não quero  
apodrecer no poema

que o cadáver de minhas tardes

não venha feder em tua manhã feliz

e o lume  
que tua boca acenda acaso das palavras  
– ainda que nascido da morte –

some-se  
aos outros fogos do dia  
aos barulhos da casa e da avenida  
no presente veloz

Nada que pareça  
a pássaro empalhado múmia  
de flor  
dentro do livro  
e o que da noite volte  
volte em chamas  
ou em chagas  
vertiginosamente como o jasmim  
que num lampejo só  
ilumina a cidade inteira

(GULLAR, 2015, p. 347)

Se o poeta anunciou em “Traduzir-se” sua arte poética, em “Arte poética” ele refaz seu argumento, de modo, agora, mais plástico que antes, canalizando o movimento de traduzir uma parte noutra parte em imagens reluzentes, cintilantes, buscando, obsessivamente, infundir na escrita o vivido, fazer durar na letra da página a sensação real que perpassou seu corpo. Como vemos, o sujeito lírico não quer que o poema seja seu túmulo, mas também não quer que ele macule a vivacidade do leitor, como uma marca de beleza pretérita, tornada cadáver, que infecta a manhã feliz de quem o lê: “O retesamento entre a permanência da matéria e a instabilidade do tempo, que ceifa tanto as frutas quanto os homens, faz-se paralelo ao anseio dramático de gerar vida no poema, como se este fosse uma usina de energia que pudesse acender uma flama na realidade” (BOSI, 2017, p. 9). Deste modo, numa espécie de testamento precoce, o sujeito registra o desejo absoluto de fazer da poesia o lume da multiplicidade da vida, a iluminação dos muitos tempos, lugares e vozes existentes, amalgamados na festa dos “fogos do dia”, junto aos “barulhos da casa e da avenida”.

Assim, a escrita não deve “feder” nem despertar vivências moribundas, mas evocar o vivido pela fala para “iluminar a cidade inteira”. Em vez de petrificar-se como “pássaro empalhado”, “múmia de flor”, a poesia retirará do que passou e pereceu a matéria fecunda e

profunda dos muitos viveres possíveis no presente: “vertiginosamente como o jasmim”, o sujeito lírico “clareia os continentes passados” (GULLAR, 2015, p. 292), como na abertura da segunda seção do *Poema sujo*, para desvendar a multiplicidade veloz e bela da vivência atual. Se, no começo da obra gullariana, a poesia falhava em superar a dinâmica do tempo, quando as coisas fulguravam e cintilavam para, no instante seguinte, apodrecerem, agora, o sujeito deliberadamente ignora o perecimento, pois, se, de um lado, inevitavelmente tudo que existe se desfaz, de outro, justamente por isso, tudo que existe dura belamente até desfazer-se. Esse oxímoro já está presente em momentos nos quais atenua-se o desespero pela passagem do tempo, desde poemas como “Frutas”, mas é só a partir do sujeito consciente e maduro forjado no *Poema sujo* que a resignificação do binômio *luz e treva* ou *cintilar e apodrecer* pode encontrar uma expressão individual coerente – a visão essencial do *fogo* é aplacada pela firmeza da dicção subjetiva.

O intercâmbio de propriedades dentro do ser do sujeito, movimento nuclear de “Traduzir-se”, está, em “Arte poética”, representado na dinâmica de transfigurar o *vivido* em *vivência simbólica*, ou seja, transformar a vida finda, passada, morta, numa experiência poética vívida. O sujeito “fundo sem fundo”, “estranheza e solidão”, que “delira”, “se espanta” e “se sabe de repente” transforma-se, na translação sobre seu próprio eixo, em seus opostos – a vida é regulada pela medida poética que manuseia-a e recria-a. A vertigem do dia traduz em poesia a noite veloz, sugando o fogo essencial e dispersando-o pelos fogos do dia: assim, o sujeito não torna-se múmia nem animal empalhado, mas símbolo vivo de si e alegoria da perpétua busca pessoal pela poesia e poética pelo sentido da vida.

Alguns outros poemas vão ligar-se a “Traduzir-se” e “Arte poética” como adendo à suma poética do autor, às vezes em tom melancólico, como em “Poema obsceno”: “Façam a festa/ cantem e dancem/ que eu faço o poema duro/ o poema-murro/ sujo/ como a miséria brasileira/ [...] façam/ a festa/ enquanto eu soco este pilão/ este surdo/ poema/ [...] Obsceno/ como o salário de um trabalhador aposentado/ o poema/ terá o destino dos que habitam o lado escuro do país – e espreitam” (GULLAR, 2015, P. 349); às vezes em tom sarcástico, como em “Subversiva”: “A poesia/ quando chega/ não respeita nada./ Nem pai nem mãe/ [...] E só depois/ reconsidera: beija/ nos olhos os que ganham mal/ embala no colo/ os que têm sede de felicidade/ e de justiça/ E promete incendiar o país” (GULLAR, 2015, p. 348).

O “Poema obsceno” lembra a dicção dos primeiros poemas de *Dentro da noite veloz*, e o surgimento da expressão *poema-murro*, incrivelmente sintética de todo o lirismo gullariano, fundamenta nossas reflexões precedentes sobre os versos iniciais do *Poema sujo*, em que afirmamos a imagem “a mão do sopro contra o muro” como metáfora-base do fazer poético



(GULLAR, 2015, p. 397)

Muito similar ao “Arte poética”, identificamos aqui, novamente, as imagens da iluminação como meio de transformar em beleza o que é degradação. A mescla metafórica entre a terra e a luz faz-nos lembrar uma declaração do próprio poeta de que a poesia seria uma *luz do chão*<sup>51</sup>. O poema é matéria viva, nasce dos confins da terra como um clarão iluminador dos céus. O sujeito, criador e criação do e no poema, tem os poros de seu “corpo perpassado de eclipses”; no próprio poema, terroso, a vida e a terra penetram pelos poros, pelos furos, pelas fendas que ligam, essencialmente, a poesia e a vida. Pelos poros da linguagem, o poeta traduz as vivências em metáforas, e traduz-se a si mesmo em sujeito lírico. Por fim, a existência do poeta se desfaz na poesia, onde se apaga, para sempre, a forma da mão ardente que escreve, como um criador que, do barro, acende o fogo que permanecerá nos leitores e, como lama, é diluído na eternidade.

Continuando o rastreamento das manifestações subjetivas de Gullar em *Na vertigem do dia* e *Barulhos*, passemos, agora, para a análise de fragmentos de poemas maiores, menos discursivos, mas que não perdem o fio da reflexão sobre si, ao contrário, utilizam o espelho como o objeto-símbolo da autorreflexão, “como quem busca reter a imagem perdida, além de sua própria superfície” (CAMENIETZKI, 2006, p. 172). Em “O espelho do guarda-roupa”, o sujeito tenta perscrutar a vida perdida nos meandros do tempo, guardada pelo espelho: “Espelho espelho velho/ alumando/ debaixo da vida/ Quantas manhã e tardes/ diante das janelas/ viste se acenderem/ e se apagarem/ quando eu já não estava lá?” (GULLAR, 2015, p. 356). Ressoa o lamento do sujeito pela vida que não é mais, e também pela vida que poderia ter sido e não foi, imagens, cenas, paisagens perdidas, abandonadas e inalcançadas pelos descaminhos da vida. O espelho, inanimado e sem consciência, funciona, assim, como objeto-exemplo que contrasta o que o sujeito não possui: a capacidade de reter as imagens do mundo. Mas o sujeito também possui, metaforicamente, um “espelho (feito/ um segundo esqueleto)/ embutido no corpo” (GULLAR, 2015, p. 357) e, diferentemente do espelho-espelho, o espelho-memória, apesar de não refletir a multiplicidade do mundo, retém, eternamente, o que

---

<sup>51</sup> Em *Sobre poesia (uma luz do chão)*, o poeta maduro diz o sentido da poesia: “Sei que para o impasse da poesia e do homem não há soluções definitivas: pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens. [...] Fazer o poema sempre foi, para mim, a tentativa de corresponder às indagações e perplexidades que a vida coloca. Não quis, ou não pude, buscar nele o píncaro serenamente erguido acima do drama humano. Antes, quis fazer dele a expressão desse drama, o ponto de ignição onde, se for possível, alguma luz esplenderá: uma luz da terra, uma luz do chão – nossa” (GULLAR, 2011, p. 152-160).

fora vivido, mesmo que não em imagem real, mas virtual, lembrança, pensamento sobre o passado.

Assim, ter consciência e memória é o grande fardo da humanidade: “Carregar um espelho/ é mais desconforto que vantagem:/ a gente se fere nele/ e ele/ não nos devolve mais do que a paisagem/ Não nos devolve o que ele não reteve:/ o vento das copas/ o ladrar dos cães/ a conversa na sala/ barulhos/ sem os quais/ não haveriam tardes nem manhãs” (GULLAR, 2015, p. 357). O pior de tudo é, na realidade, espelhar (lembrar) o passado mas não reproduzi-lo; saber que ele houve, mas não ouvi-lo ou vê-lo novamente, e ter que agarrar-se apenas à recordação. Em “Óvni”, o sujeito lamenta jocosamente as marcas profundas do tempo:

### ÓVNI

Sou uma coisa entre coisas  
O espelho me reflete  
Eu (meus  
olhos)  
reflito o espelho

Se me afasto um passo  
o espelho me esquece:  
– reflete a parede  
a janela aberta.

Eu guardo o espelho  
o espelho me guarda  
(eu guardo o espelho  
a janela a parede  
rosa  
eu guardo a mim mesmo  
refletido nele):  
sou possivelmente  
uma coisa onde o tempo  
deu defeito

(GULLAR, 2015, p. 363)

Primeiramente, o sujeito faz uma declaração que, ao que parece, não é continuada no verso seguinte: “Sou uma coisa entre coisas”. Porém, essa constatação é o que forjará a conclusão do poema. Há um movimento análogo, mas não idêntico, no refletir do sujeito e do objeto espelho: este reflete literalmente a imagem de um corpo humano em seu vidro, recria-o

fisicamente; aquele *pensa* a imagem real vista, ou seja, imagina-a, recria-a virtualmente. Porém, já que objeto, o espelho, por não ter consciência, não reflete do mesmo modo que o sujeito – seu refletir é o reproduzir do que está fora de si e passa à sua frente. Por isso, se o sujeito se afasta, o espelho o esquece e “reflete a parede/ a janela aberta”. Mas o sujeito, por sua vez, guarda, na memória, “o espelho/ a janela a parede/ rosa”, pois guarda-as como lembrança, não como imagem real. Por fim, numa imagem espelhada, vemos o sujeito lembrando-se do espelho refletindo-o, para chegar na conclusão: se ele, como o espelho, a janela, a parede e tudo que existe, é uma *coisa*, então ele é “possivelmente/ uma coisa/ onde o tempo/ deu defeito”.

A condição humana, nessa verve tragicômica, é defeito, desvio da naturalidade inanimada e desmemoriada do mundo dos objetos. Pensar e lembrar são, assim, as chagas da vida humana, mas também, obviamente, o que a diferencia, logo, sofrer pelo espelhamento da memória é uma escolha, e o sujeito amadurecido desse poema, decide, certamente, afirmar a beleza dos estilhaços e divertir-se nesse comboio de corda, como Fernando Pessoa<sup>52</sup>. A metapoesia também está presente nesses trechos, pois é escrevendo o poema que o sujeito tenta recordar o impalpável do passado, mas o que predomina definitivamente é o *pensar* sobre a identidade, especialmente, sobre a função da memória na vida humana.

O tema da memória está presente, também, em “O poço dos Medeiros”, que, inclusive, assemelha-se, em menor intensidade, aos já analisados anteriormente “Poema poroso” e “Arte poética”: “Não quero a poesia, o capricho/ do poema: quero/ reaver a manhã que virou lixo/ quero a voz/ [...] dizendo coisas banais/ entre risos e ralhos/ na vertigem do dia;/ não a poesia/ o poema o discurso limpo/ [...] alimentam-me/ as águas/ ainda que sujas rasas/ afogadas/ do velho poço” (GULLAR, 2015, p. 371). Esse anti-poema declara uma anti-poesia que, no caso, já está sendo cultivada há muito na poética gullariana: a rejeição à pureza e a adesão à sujeira. Além da autorreflexão, da metalinguagem e do compromisso social (oscilante), a arte da tradução também anuncia o poço da memória como instrumento lírico, o que, verdade seja dita, também já ocorre na obra do autor desde a recordação lírica do *Poema sujo*.

Em *Barulhos*, encontramos alguns poemas nos quais esses motivos e recursos também dão a tônica. Em “Narciso e Narciso”, o mito clássico traz, na superfície, uma tematização das

---

<sup>52</sup> Fernando Pessoa, poeta que multiplicou-se em vários, sabia da importância de desprender-se da memória, da consciência, do puro sentimento da vida para, então, criar poesia: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente./ E os que leem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm./ E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração.” (PESSOA, 2016, p. 152). Como vemos, essa dicção pessoana concisa e contida é bem similar à do sujeito lírico gullariano a partir de “Traduzir-se”.

contradições da identidade e dos desafios da intersubjetividade, e, nas camadas mais fundas, uma notável reflexão sobre as expectativas de escritor e leitor quando enleados pela poesia:

### NARCISO E NARCISO

Se Narciso se encontra com Narciso  
e um deles finge

que ao outro admira  
(para ser admirado),

o outro  
pela mesma razão finge também  
e ambos acreditam na mentira.

[...]

O espelho

embaciado,

já Narciso em Narciso não se mira:

se torturam

se ferem

não se largam

que o inferno de Narciso

é ver que o admiravam de mentira.

(GULLAR, 2015, p. 416-417)

Nas palavras de Caetano Veloso, “Narciso acha feio o que não é espelho”. Podemos deslindar, nesse poema, uma densa reflexão metalinguística sobre os limites e alcances da experiência poética: o autor é sujeito ativo da obra ou, saída dele, ela encontra seu(s) sentido(s) na pluralidade de recepções? O leitor é sujeito passivo do que lê ou participa, com o autor, da obra – possuindo, assim, um pedaço de *autoridade* sobre ela? O leitor projeta toda sua subjetividade na obra, objeto que precede sua leitura e independe dela? É possível, enfim, uma comunhão escritor-leitor que faça da obra criação conjunta? Os estilhaços de “espelhos” disseminam-se pelo poema: “Para Narciso/ o olhar do outro/ [...] é sempre o *espelho*/ em que ele a própria imagem mira./ E se o outro é/ como ele/ outro Narciso/ é *espelho* contra *espelho*” (grifo nosso). Mais uma vez, há um quê de Pessoa ortônimo<sup>53</sup> na dicção gullariana: “E se

<sup>53</sup> Em “Narciso e Narciso”, o jogo de espelhos que, como interpretamos, implicitamente remete ao choque entre as intenções do escritor e as percepções do leitor, relembra fortemente a poética do fingimento de Fernando Pessoa. Em “Isto”, o poeta diz: “Dizem que finjo ou minto/ tudo que escrevo. Não. Eu simplesmente sinto/ Com a imaginação./ Não uso o coração./ Tudo o que sonho ou passo./ O que falha ou finda./ É como que um terraço/ Sobre outras ainda./ Essa coisa é que é linda./ Por isso escrevo em meio/ Do que não está ao pé./ Livre do meu enleio./ Sério do que não é./ Sentir? Sinta quem lê” (PESSOA, 2016, p. 152-153). O fingimento é o elemento central da célebre heteronímia pessoana, tipo de criação poética em que o autor recria-se em heterônimos, “pessoas poéticas” (com o perdão do trocadilho), que mesmo sem ser personagens – como diz o próprio Gullar (2015, 132-133), analisando a poesia pessoana, eles não são personagens por não serem construções de

amam mentindo/ no fingimento que é necessidade/ e assim/ mais verdadeiro que a verdade”. O espelho, de objeto refletor do mundo e metáfora da memória nos outros poemas, culmina, aqui, em metáfora da projeção dos desejos poéticos.

“Detrás do rosto” é outro poema de *Barulhos* que traz um questionamento apurado sobre a identidade de si. No poema, o sujeito lírico retira a máscara desgastada pelo tempo para fazer-nos ver, por detrás de seu rosto, as marcas eternas da infância e do amor: “Acho que mais me imagino/ do que sou/ ou o que sou não cabe/ no que consigo ser/ e apenas arde/ detrás desta máscara morena/ que já foi rosto de menino” (GULLAR, 2015, p. 418). A instável consciência de si impede uma identidade clara de quem se é, pois há um vasto conjunto de vivências em combustão dentro da memória: “Conduzo/ sob minha pele/ uma fogueira de um metro e setenta de altura.” – como no *Poema sujo*, em que o sujeito autorreflexivo e autorrefletido via-se na cama com sua estatura mediana. Mas essa indeterminação de si não possui rastro da subjetividade flamejante juvenil, caracterizada pela consciência desolada e pela identidade cindida. Agora, em processo de maturação, o sujeito não exaspera-se pela transitoriedade da vida, pois é no acúmulo de vivências, “toneladas de luz”, que o aspecto mais intenso do viver, a multiplicidade, ganha sentido. O sujeito, “cheio de flor e passarinho”, nunca perde a puerilidade: “o poeta gullar é uma criança/ que não consegue morrer”, mas também guarda, para sempre, o êxtase do “doce penetrar/ na mulher amorosa”. Assim, a existência de si, esse “milagre/ que a vida traz/ e záz/ dissipa às gargalhadas” (GULLAR, 2015, p. 419) é, como em Alberto Caeiro<sup>54</sup>, um renascer a cada momento para a eterna novidade do mundo.

A complexa variação de rumos da subjetividade gullariana vai adensando o caráter maduro de sua poética, recusando o experimentalismo. Há uma quase indescritível similaridade entre praticamente todos os poemas desse período, e as variações expressivas aparecem mais como elementos componentes do sujeito do que como disjunções de estilo.

---

“pessoas” numa situação narrativa fictícia, mas personificações de estilos do próprio autor – possuem uma variedade expressiva que faz da obra pessoana uma singular composição de poéticas diversas e completas em si – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, os três principais heterônimos, possuem, cada um, uma poética idiossincrática e de excelência invejável na história da poesia moderna.

<sup>54</sup> Alberto Caeiro, mistura de pastor de rebanho e filósofo grego pré-socrático, mestre de Álvaro de Campos e Ricardo Reis, é colocado como o centro da heteronímia por Fernando Pessoa. Ordenador (e ordenhador de ovelhas), Caeiro é poético-existencialmente o oposto complementar do caótico Fernando Pessoa-autor, que, por isso, dispersa sua escrita nessa multiplicidade de vozes e feições. Poeta da natureza, neopagão, de estilo simples mas filosófico, Caeiro caracteriza-se por afirmar a sensibilidade como matéria da poesia por meio de uma reflexão límpida e sóbria, com uma ética de aceitação e elogio do mundo natural, defendendo uma ciência do ver, uma filosofia depurada da carga textual que expressa-se através da poesia: “O meu olhar é nítido como um girassol./ Tenho o costume de andar pelas estradas/ Olhando para a esquerda e para a direita/ E de vez em quando olhando para trás.../ E o que vejo a cada momento/ É aquilo que nunca antes eu tinha visto/ E eu sei dar por isso muito bem.../ Sei ter o pasmo essencial/ Que tem uma criança se, ao nascer, reparasse que nascera deveras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do mundo...” (PESSOA, 2016, p. 26).

Nesse ponto, é clara a diferença entre a variedade de *A luta corporal*, por exemplo, e os livros maduros: naquela, mesmo extremamente coerente quanto às suas propostas e muito notável em suas invenções, o sujeito lírico parece mais uma colcha de retalhos do que um mosaico, este sim visto, por sua vez, na obra madura. Se podemos falar duma dissonância aqui, ela não é sinônimo, então, de ruptura dentro dos livros: de poema em poema, o sujeito lírico constitui-se cada vez mais delineado e determinado, sem que, com isso, ele seja mecanizado – ao contrário, é na semelhança entre as diferentes dicções, ritmos e imagens que vemos brotar um excelente dinamismo criativo. Acerca do percurso gullariano do começo até esse ponto da obra, Camenietzki afirma:

Passo a passo, Gullar reconstrói seu tormentoso caminho, que se inicia com os “Poemas portugueses” e a busca por uma poesia em estado puro, num mundo mágico de símbolos e mitos poéticos. Mas essa linguagem feita de encantamento é uma busca fadada ao fracasso [...] Ao persistir em sua indagação sobre o mundo e a linguagem poética, o poeta chega à descrição fenomenológica e à necessidade de descer fundo no objeto. Essa exigência o coloca diante de uma outra linguagem: direta, simples, tendo as palavras cotidianas como seu instrumento (CAMENIETZKI, 2006, p. 198).

Para completarmos a visão panorâmica desse período da obra, passamos, agora, por trechos de três longos poemas do autor: “Bananas podres”, de *Na vertigem do dia*, e “O cheiro da tangerina” e “Nasce o poema”, de *Barulhos*. Vamos ao primeiro:

### **BANANAS PODRES**

Como um relógio de ouro o podre  
oculto nas frutas  
sobre o balcão (ainda mel  
dentro da casca  
na carne que se faz água) era  
ainda ouro  
o turvo açúcar  
vindo do chão  
e agora  
ali: bananas negras  
como bolsas moles  
onde pousa uma abelha  
e gira  
e gira ponteiro no universo dourado  
(parte mínima da tarde)  
em abril  
enquanto vivemos

(GULLAR, 2015, p. 351)

Impossível não remeter, imediatamente, desde o título, aos poemas “Frutas” e “As peras”, analisados no primeiro capítulo. Os “jogos frutais”, nos termos de Pires (2013), como analisamos, reaparecem trazendo como mote, mais uma vez, a imagem de frutas como metáfora da degradação do tempo. Mas, dessa vez, a elaboração é mais extensa, há uma complexa rede de fenômenos e coisas no cenário expandido, no qual, em seu eixo, estão bananas apodrecendo, donde esvai o “mel”, “turvo açúcar” sugado de dentro das frutas. O poema construirá um longo *plano-sequência* no qual o sujeito irá, no já explorado eficaz movimento de recortar cenas e unificá-las num panorama, percorrer pontos da cidade de São Luís para retornar ao centro irradiador dos versos: a quitanda de Newton Ferreira, pai do poeta, onde bananas apodrecem numa tarde em São Luís.

Ao analisar os dois poemas emblemáticos do tema das frutas, demonstramos que “As peras” é uma reflexão sobre a fugacidade da vida e da poesia, em que a suave aparição subjetiva serve para incitar a contemplação das peras apodrecendo enquanto metáfora do perecimento do mundo e, assim, infundir movimento, a partir dessa contemplação reflexiva, no mundo dos fenômenos, como uma projeção do sujeito nesse mundo de deslizamento de corpos. Balizados pelas reflexões de Branco e Pietrani (2021), compreendemos, deste modo, “As peras” como uma “natureza-morta” que transmuta-se numa paisagem móvel e orgânica, onde o sujeito, integrado no fluxo da natureza, sente a dolorosa ruína do tempo, mas faz frente a ela através da escrita. Em “Frutas”, identificamos que o podre não é o foco das lentes do sujeito: mais encoberto do que no outro poema, ele integra-se mais intensamente com a paisagem, desvelando a beleza fulgurante das bananas e maçãs sobre a mesa. O instante do cintilar sobrepõe-se aos instantes do apodrecer, porém, o “mar atrás” é a imagem ameaçadora que não permite uma sensação de plenitude. Essa imagística dos dois poemas será, sem dúvidas, fundamental em “Bananas podres”, numa fecunda intertextualidade entre os três.

No nosso poema em questão, percebemos, inicialmente, que a imagem do relógio resgata o momento em que o sujeito olhava as peras e percebia que o objeto de medir o tempo não capta, essencialmente, a existência das frutas, na sua singularidade e opacidade fenomênica. O relógio não mede sua morte, apenas existe (o relógio) com elas (as peras), todos afundando-se no passamento. Em “Bananas podres”, ressurgem o relógio, mas agora como metáfora da própria fruta: a símile “Como um relógio de ouro o podre/ oculto nas frutas” sugere-nos uma temporalidade própria das bananas que, por constituí-las, abriga sua face bela e rara, por isso, como um relógio de ouro que apodrece, as bananas, no ápice de sua

doçura e coloração, desfazem-se – como as peras –, tornando-se, velozmente, negras, “bolsas moles”, propícias à aparição das abelhas.

Como um grande organismo, a tarde, em seus diversos locais, se desenrolará, e o ponto causador dos movimentos orquestrados dessa extensa paisagem são as bananas, como ponteiros girando no “universo dourado” e iniciando os minutos, as horas, o tempo. Esse girar do ponteiro é, porque elementar, “parte mínima da tarde”. O relógio é a própria paisagem, como uma máquina do mundo<sup>55</sup>, em que, pelo olhar sutil e – importante notar – rememorador do sujeito, as bananas apodrecem, o ponteiro gira e o espetáculo do mundo se faz. A subjetividade lírica, diferentemente dos outros poemas de jogos frutais, está aqui perpassada pela memória: há um motivo autobiográfico nesse poema, e, portanto, essas bananas metafóricas soam mais concretas que as outras bananas, maçãs e peras precedentes.

E detrás da cidade  
 (das pessoas na sala  
 ou costurando)  
 às costas das pessoas  
 à frente delas  
 à direita ou  
 (detrás das palmas dos coqueiros  
 alegres  
 e do vento)  
 feito um cinturão azul  
 e ardente  
 o mar  
 batendo o seu tambor

que  
 da quitanda  
 não se escuta

---

<sup>55</sup> Antônio Cícero comenta, acerca da visão clássica do mundo como uma máquina, saudada retumbantemente por Camões em *Os Lusíadas* e recusada ironicamente por Drummond em *A máquina do mundo*: “A ideia de que o mundo era uma máquina esteve em voga desde a Antiguidade até a Renascença. No poema de Drummond, a máquina do mundo abre-se para o poeta em determinado momento, oferecendo-lhe uma ‘total explicação da vida’. Quando isso ocorre, ele, que por longo tempo havia buscado exatamente essa explicação, enigmáticamente a desdenha. Por quê? Penso que o poeta não só não acredita mais na possibilidade de tal explicação como não mais a deseja. Se, na Idade Média, a máquina do mundo ainda parecia capaz de se abrir, é porque era tida como finita e fechada. Camões, na Renascença, ainda a descreve como um rotundo globo cercado por Deus. Ela era fechada por possuir um princípio oculto à percepção imediata. Esse princípio pertencia a uma ordem superior à ordem dos fenômenos que explicava. Era concebível que ele se revelasse se, por exemplo, assim quisesse Deus. Era concebível que se revelassem as causas, a origem e a finalidade do mundo. Era concebível que se retirassem os véus que encobriam o seu mecanismo. Era concebível que a máquina se abrisse” (CÍCERO, 2010). O paralelo que fazemos com o poema gullariano se dá na exata medida em que, se o sujeito lírico busca uma decifração do enigma por entre cada cena da cidade, a misteriosa e imperiosa irradiação marítima, metáfora do inexplicado sentido da existência, faz crer que essa maquinaria não poderá ser aberta à subjetividade, finita e fugaz na fluidez do tempo e da matéria.

(GULLAR, 2015, p. 351)

O fundo azul é introduzido pelo sujeito, engendrando toda a vida terrena da cidade: o mar, emblema da imponderável magnitude da existência, regida pelo tempo, está em toda parte, “detrás”, “às costas”, “à frente”, “à direita” das “pessoas”, “coqueiros”, “ventos”. O “cinturão azul e ardente” é como um buraco negro que atrai para si todas as coisas e eventos, conduzidas pelo seu “tambor”. Essa descrição algo mística da figura do mar como horizonte visível da paisagem é, como fica claro, uma ampliação imagético-conceitual do “mar atrás” de “Frutas”: se, neste poema, o mar atrás das frutas em cima da mesa era uma centelha da devastação temporal a pulsar, implícita e secundária, na imagem cristalizada, em “Bananas podres” o cinturão azul e ardente é o movente dos objetos e cenas que aparecem, ou seja, sua existência marítima dá sentido e ordem para tudo que dele deriva – e é por ele encerrado.

E então pergunta o sujeito, espectador silencioso, mas mais onisciente do que antes: “Que tem a ver o mar/ com essas bananas/ já machadas de morte?” (GULLAR, 2015, p. 352). O longo e complexo desenvolvimento do poema se formará por correspondências de metáforas sincronizando todos os movimentos da cidade em acordo com o tambor do mar. “Que tem a ver o mar com esse barulho?”/ “Que tem a ver o mar com este quintal?”, continua indagando o sujeito, buscando, em última instância, sua própria identidade em meio aos locais e imagens sincronizados pela figura-síntese do mar. “Só tem que ver o mar com seu marulho? [...]/ só tem a ver o mar com este banheiro/ com este verde quintal com esta quitanda/ só tem a ver/ o mar/ com esta noturna/ terra de quintal?” (GULLAR, 2015, p. 354). A indagação toma ares de decifração de um enigma, e o sujeito lírico, a cada pergunta, parece mais perto de desvelar um sentido último para a relação do mar com a vida humana e natural. A cada evocação marítima, o clima de apreensão aumenta, como uma tique-taque visual que concentra na imagem do mar toda uma vastidão ameaçadora e desconhecida.

A repetição do sujeito toma contornos encantatórios – parece-nos um feitiço: “o mar o mar/ com seus pistões azuis com sua festa/ tem a ver tem a ver/ com estas bananas/”. Nos versos seguintes, o sujeito, num movimento que nos lembra fortemente “O cão sem plumas”<sup>56</sup>, de João Cabral, entrelaça as descrições da natureza marítima, do manguezal, da

---

<sup>56</sup> Em “O cão sem plumas”, como ocorre frequentemente em João Cabral, a contenção da expressão e o rigor descritivo, em vez de tornar insípido o poema, intensifica a beleza das imagens, tecidas numa exímia cadeia associativa: cidade/ rua/ fruta; rio/ cachorro/ espada; o espesso do real, do rio, do homem, do cão, da maçã, do sangue, da flor, das árvores. O entrelaçamento da revelação da miséria do mundo social com a reflexão sobre a dimensão imponderável da existência humana assemelham-no ao “Bananas podres”: “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta/ por uma espada/ [...] O que vive é espesso/ como um



aos jogos frutais anteriores: como sabemos, em *A luta corporal* e *O vil metal*, faltava ao sujeito lírico a consciência da inserção na temporalidade histórica e da participação nas estruturas da sociedade. No poema em análise, herdeiro do redirecionamento prosaico de *Dentro da noite veloz*, o sujeito não apenas vê a corrosão da beleza no apodrecimento das bananas, mas faz uma analogia da podridão das frutas com a degradação humana, a pobreza, a miséria, a fome. E o mar, inserido numa escala de apreensão notável pela anáfora “que tem a ver o mar”, é, ao mesmo tempo, a limitação geográfica dos fenômenos e o símbolo da imponderável necessidade do devir. Vê-lo do mirante é, portanto, defrontar-se com a condição frágil e finita do homem, mas essa constatação não desespera o sujeito, pois o espanto com a divindade *mar* é que gera a poesia, e o tom final do poema está mais para uma admiração pela sua imponência que um *lamento-mergulho* nele.

A subjetividade lírica, assim, quase dilui-se na visão magnética do maremoto simbólico que a cidade enredada pelo mar traz, mas, na realidade, é na composição de cada parte desse todo ordenado, onde o coração cenográfico é a quitanda, que o sujeito descobre sua identidade. Mesmo distante das direções tomadas nos poemas anteriores do mesmo livro, esse poema é, ainda assim, uma manifestação da madura poética gullariana, que consegue reencontrar o tema das frutas e a visão da miséria através de uma dicção extremamente apurada pela concisão, clareza e contenção anunciadas e praticadas desde “Traduzir-se”. Mesmo fugindo ao autocentramento para integrar-se na “grande máquina” do cenário, o sujeito está marcado, de modo indelével, pela aguda percepção de que todo esse mover e remover do mundo só é visto (lido) por nós devido ao seu toque subjetivo, límpido e autobiograficamente marcado.

O tema das frutas retorna, em *Barulhos*, noutra teor, num percurso olfativo e reflexivo pelo cheiro de uma tangerina. Com inclinação anedótica, a subjetividade partirá de um evento trivial, doméstico, quando o filho de Ferreira Gullar descascou uma tangerina e o cheiro invadiu as narinas do poeta (GULLAR, 2015, p. 61) – portanto, outra marca/motivo autobiográfica(o). A sensação desperta uma experiência inédita, a despeito da familiaridade com o cheiro da fruta. A longa e diversa reflexão desenovelada por esse lampejo sensitivo é das mais bem compostas redes de associação da poesia do autor:

### **O CHEIRO DA TANGERINA**

Com raras exceções  
os minerais não têm cheiro  
[...]

e nada há em nós que a eles se pareça

exceto  
 os nossos ossos  
 os nossos  
 dentes  
     que são no entanto  
     porosos  
 e eles não: os minerais não respiram  
 [...]

Rígidos em sua cor  
 os minerais são apenas  
 extensão e silêncio.  
 Nunca se acenderá neles  
 – em sua massa quase eterna –  
 um cheiro de tangerina.

(GULLAR, 2015, p. 435)

O movimento inicial do poema é um contraste: descrevendo a rigidez dos minerais, o sujeito busca afirmar sua vitalidade humana pela capacidade de sentir o cheiro da tangerina. Da constatação do caráter inodoro da maioria dos minerais, o sujeito personifica-os ao dizer que nunca sentirão um odor de fruta. No contraste entre o reino mineral, inanimado e despoetizado – o cheiro da tangerina é o rastro sinestésico e metafórico tingindo de *poético* os cenários domésticos e naturais atravessados pela voz lírica –, e o homem, capaz de sentir cheiros, a personificação é estendida às plantas, que, também contrastadas aos minerais, “aspiram”, como “a trepadeira/ que subiu até debruçar-se/ no muro/ em frente a nossa casa/ em São Luís/ para espiar a rua/ e sorrir na brisa”. Difusa pelos reinos mineral e vegetal, a ótica do poema desagua no ambiente íntimo e domiciliar do sujeito. Os minerais não sentem o cheiro da tangerina:

Como esse que vaza  
     agora na sala  
 vindo de uma pequena esfera  
     de sumos e gomos  
 [...]

E digo  
     – tangerina  
 e a palavra não diz o homem  
 envolto neste

inesperado delírio  
 que vivo agora  
 a domicílio  
     (de camisa branca  
     e chinelos  
     sentado numa poltrona)

(GULLAR, 2015, p. 436)

O *empírico* espanto do poeta transpõe-se na *lírca* circum-navegação pela tangerina. Vazando pela sala, onde o sujeito, em vestes caseiras, hipnotiza-se, a fragrância frutífera, corriqueira para suas narinas, adquire, subitamente, uma aura fantástica, em contraste com o cenário doméstico e o evento banal. Numa problematização metalinguística, o sujeito diz que a palavra “tangerina” não é capaz de reter a inexplicável sensação vivida pelo homem, “envolto neste/ inesperado delírio”. Dos sumos e gomos da fruta irrompe uma atmosfera onírica plácida, coberta pelo olor selvático estonteante da tangerina. A realidade de sonho tange “a flora inteira”, “porque nos vegetais/ é que mora o delírio”. E o sujeito, então, remonta aos minerais, que, segundo a voz lírica, não sonham, exceto o mais vital e criador deles, donde tudo nasce:

    exceto a água  
     (velha e jovem)  
 que está no fundo do perfume.  
     Mineral  
 ela não tem no entanto forma  
     ou cor.  
 Invertebrada  
     ajusta-se a todo espaço.  
     Clara  
     busca as profundezas  
 da terra  
 e a tudo permeia  
 e dissolve  
     aos saís  
     aos sóis  
 traduz um reino no outro  
     liga  
     a morte e a vida  
 ah sintaxe do real  
     alegre e líquida!

(GULLAR, 2015, p. 436-437)

É de uma delicadeza ímpar a descrição da água: criadora-mestra da vida, ela derrama-se, deforma-se e desvela o real, ligando os elementos dos diferentes reinos, permeando o solo, as profundezas, profundindo líquida e clara alegria no mundo. Em sua fluidez perpétua, “jamais é encontrada em estado puro”. O sujeito, então, encaixando as metáforas, organizando a dispersão figurativa, intercambia água e tangerina através da urina:

a água  
[...]  
acquire  
em meu corpo  
esse cheiro de urina  
como  
na tangerina  
acquire  
seu cheiro de floresta.

(GULLAR, 2015, p. 437)

Em doce delírio, o sujeito deixa-se embriagar, arrastar, atropelar pelo bálsamo cítrico, mas a palavra “tangerina” novamente não *diz* o real, “sua fresca alvorada”. O corpo da tangerina é um complexo sistema de fibras e seiva, e esse microcosmo do qual sai o odor fulminante é uma ideia encantadora e deliciosa para o sujeito, que rememora imaginariamente a origem milenar da tangerina, num ponto do universo onde a chuva por séculos semeou “uma linha azul de vida” que “abriu-se em folhas”. Num freme, a tangerina original e primeva vem pousar, como um jato de água (de urina), nas narinas, “para/ esta tarde/ exalares teu cheiro/ em minha modesta residência” (GULLAR, 2015, P. 438). O recurso dos contrastes é retomado, e o sujeito, em vias de enlaçar o desfecho do delírio olfativo, diz que o cheiro da tangerina, paradoxalmente habitual e insólito, é diferente do “gás metano”, da “carne que apodrece”, do “azinhavre da morte”. A vertigem das imagens fascina o sujeito, levando-o a ver, por fim, um contraste fecundo e fundamental entre as “coisas de bicho/ [...] coisas de homem” e as “de plantas e frutas (Gullar, 2015, p. 438-437). O fedor da morte humana, de gente que “se joga do oitavo andar” – possível referência a um dos surtos de seu filho Paulo –, é antagônico ao cheiro da tangerina, fruta-símbolo da profusão de vida:

e que solta  
na sala (no século)  
seu cheiro  
seu grito

sua  
notícia matinal.

(GULLAR, 2015, p. 439)

A finalização do poema demonstra a clara divergência entre os outros jogos frutais gullarianos e este: nas peras, a podridão esplende a finitude humana; nas maçãs e bananas, fulge o instante prévio ao fim, mas o mar relembra o horizonte finito; nas bananas na quitanda, a ruína metafísica reveste-se de miséria social. Na tangerina, por outra via, a mudança não é morte, é vida – ou a morte é processo para a recriação da vida; a mudança é multiplicativa, não conclusiva: o cheiro da tangerina simboliza, assim, a vitalidade múltipla que espraia-se alheia – e soberana – à podridão, logo, o cintilar é muito mais intenso e duradouro do que o apodrecer. A subjetividade lírica, deste modo, possui inegável conquista afirmativa nessa nova visada das frutas, mas a referência social, crucial nas “Bananas podres”, evapora-se nas águas do poema, por isso, fica nítida a depuração intimista, individualista, metafórico-autobiografista desse sujeito, extremante fiel aos preceitos da arte da tradução, expandida, aqui, num preciso e pródigo entremeio entre um sujeito sólido no mundo cotidiano e seus devaneios líquidos.

A força criadora da memória e os laços atados entre as lembranças e as impressões do presente formam a consciência lírica em “Nasce o poema”. Metapoesia sem qualquer traço retórico, germina-se, ao longo desses versos, uma noção do fazer poético que, se de certo modo explica todos os passos da poética gullariana reconstituída, de outro, reinventa essa mesma poética e, inegavelmente, esse mesmo pensar sobre a poesia. Poderíamos entender, inclusive, “Nasce o poema” como a reelaboração de fôlego da brevidade impecável de “Traduzir-se”. A dialética de traduzir pedaços de si noutros processa-se, aqui, na tradução poética do passado, na *re*-criação do vivido pela feitura do poema, exercício de fazer a *fala* poética e *falar* (pensar/teorizar) sobre o falado/escrito da poesia. A atitude metalinguística desnuda-se desde o princípio: “há quem pense/ que sabe/ como deve ser o poema/ eu/ mal sei/ como gostaria/ que ele fosse” (GULLAR, 2015, p. 445) – síntese sábia do imperecível *elã vital* autoral, o infindável desejo expressivo do poeta. O teor autobiográfico do poema é forte: além dos versos rememorem um acontecimento real da vida do autor, o próprio poema começou a ser escrito após uma indagação externa a Gullar sobre como ele iniciava seus poemas<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> O motivo circunstancial da criação desse poema está entre o anedótico e o exemplar: “[...] esse poema surgiu de uma conversa em que me perguntaram como nasciam meus poemas. Comecei a explicar, mas me detive ao

O sujeito espanta-se com o fragmento escondido de memória que salta de súbito para resgatar a poesia inacabada de um tempo passado, como um caco colhido por mão reconstrutora: “a poesia irrompe/ donde menos se espera/ [...]/ às vezes/ num pequeno armarinho do Estácio”. O movimento condutor do poema é a autopercepção de que a poesia tecida no instante da recordação é, incrivelmente, a mesma encetada e interrompida no ano de 1955, num “pequeno comércio/ do Rio de Janeiro/ na loja do Kalil” (GULLAR, 2015, p. 445), quando a mente criativa, no instante de iluminação, foi invadida por um chamado prático e urgente: o amigo o comunicava que aproximava-se o ônibus Rio Comprido-Leblon. E o sujeito lírico, *re-unindo* o fio do pretérito-presente, retoma a criação obstruída, que teria ficado (o poema) “inatural/ parte no ar da loja/ parte como poeira/ em meus cabelos”. Mas, onisciente, ele percebe, agora, que a “verdade porém/ é que/ onde a poesia sopra/ por um átimo de tempo/ [...] um átimo de átimo/ que seja/ freme o coração acende-se/ alguma coisa dourada/ na pele” (GULLAR, 2015 p, 446). Esplendido o impulso da poesia, ele afeta, perenemente, o poeta, e vem à tona, décadas depois, para reatar a linha do tempo da criação poética. Essa é a grande descoberta do sujeito no momento (re)criador:

Mas  
 mesmo que eu tivesse ficado ali  
 (isso foi  
 em 1955)  
 nem assim  
 o poema teria nascido  
 senão agora neste  
 hoje nesta  
 página  
 pois  
 a poesia  
 tem seu próprio tempo e modo  
 de nascer:  
 eu de qualquer maneira  
 teria que ir embora

---

ver que aquela explicação já era um poema. Interrompi e fui para casa, onde de imediato comecei a fazê-lo. [...] Logo de imediato, digo que a poesia irrompe de onde menos se espera. [...] Ao escrever isso, volto no tempo e me encontro num fim de tarde, próximo à antiga sede da revista *Manchete*, onde eu trabalhava. Voltávamos para casa, eu e Amílcar de Castro. [...] Ao ser transportado para aquela tarde, o poema passa a falar dela e, inesperadamente, se transforma na evocação de vários momentos de meu passado e, ao mesmo tempo, numa reflexão sobre o próprio nascer do poema, fruto de fatores causais que se tornaram necessários no processo de criação. [...] A memória é um mistério. Até aquele momento, nunca me havia lembrado daquele fim de tarde no Estácio quando eu e Amílcar espetávamos o ônibus Rio Comprido-Leblon, que nos levaria para casa. É que, naquela esquecida tarde, quando entrei na loja do Kalil, deparei-me com algumas xícaras empoeiradas que ali estavam para vender, dentro de um cesto. Por que ficaram para sempre em minha memória, não sei. A verdade é que foi a lembrança delas que deflagrou tudo o que, a partir dali, constitui o poema.” (GULLAR, 2015, p. 63-64).



Não,  
 não havia por que  
 deixar de tomar o ônibus Rio Comprido-Leblon  
 naquele fim de tarde.

[Rio de Janeiro, maio-junho de 1987]

A inscrição de data e local reforça a vitalidade da expressão e a concretude da criação. Tomar o ônibus para, trinta e dois anos depois, escrever o poema: na persistência da memória – e na energia imaginativa atual – é que faz-se a poesia. Deste modo, o sujeito lírico remodelado pela arte da tradução de *Na vertigem do dia* continua, em *Barulhos*, sua depuração, afinando a memória, a autobiografia, a autorreferência, o relato, enfim, a camada subjetiva mais privada, mesmo quando é dada relevância, na visualidade do poema, aos objetos e situações constituintes do exterior. O trabalho de paginação, de disposição gráfica, desses poemas longos, note-se, é de extrema habilidade, dando continuidade à exploração rítmico-imagética inovadora desenvolvida por Gullar ao longo dos anos e consagrada no *Poema sujo*. No campo semântico-figurativo, conceitual-imagético, há também uma riqueza cultivada. As bananas e o mar, a tangerina e a água, a poeira de poema resgatada pela memória: uma imagística ampla, detalhada, correlacionando densamente os marcadores simbólicos, baliza a subjetividade forjada nesses três últimos poemas analisados, flancos amplos dos versos curtos de “Traduzir-se”. Mas é o estilo lapidar do poema-símbolo da poética gullariana que predominará no livro seguinte, *Muitas vozes*, logrando, em certos momentos, uma dicção epigramática e até aforismática, como veremos.

Para finalizar, devemos notar que, justamente pelo intimismo memorial e meditativo cada vez mais forte, é em *Barulhos* que ouvimos os últimos ecos de uma poesia gullariana declaradamente política. Como um epitáfio para sua abandonada militância comunista, escreve, no aniversário de “Sessenta anos do PCB”: “Eles eram poucos/ e nem puderam cantar muito alto a Internacional”, fazendo referência aos fundadores do partido que, mesmo não se tornando o maior “do Ocidente/ nem mesmo do Brasil”, está na memória do país, por isso, “quem contar a história de nosso povo e seus heróis/ tem que falar dele./ Ou estará mentindo”. (GULLAR, 2015, p. 409). O tom compadecido do sujeito lírico ao falar do partido deixa claro a mudança ideológica na visão política do sujeito empírico, poeta que, ao retornar do exílio e acompanhar a redemocratização do país, resguardou seus desejos utópicos e enterrou o lirismo convocatório tão poderoso outrora, na *Noite veloz*.

Em “Meu povo, meu abismo”, releitura/recriação de “Meu povo, meu poema”, de *Dentro da noite veloz*, ouvimos: “Meu povo é meu abismo./ [...] Meu povo é meu destino/ [...] se ele não vira em mim/ veneno ou canto/ apenas morro” (GULLAR, 2015, p. 425). À revolução sandinista, o derradeiro Gullar anti-imperialista escreve, em “Nós, latino-americanos”: “Somos todos irmãos/ não porque seja o mesmo sangue/ que no corpo levamos:/ o que é o mesmo é o modo/ como derramamos” (GULLAR, 2015, p. 425). Por fim, na última dicção cordelista de sua obra, para “Uma nordestina”, diz: “Ela é uma pessoa/ no mundo nascida./ [...] é mulher é mãe: rainha da vida./ [...] De pés na poeira/ de trapos vestida/ é uma rainha/ e parece mendiga/ [...] Algo está errado/ nesta nossa vida” (GULLAR, 2015, p. 427). O capitalismo? O sujeito lírico gullariano, politicamente calado para sempre, não haverá de nos dar essa resposta.

## 5. O CHEIRO DO VENENO SOB MUITAS PÉTALAS

Nos últimos livros, Ferreira Gullar abandonou o que restava do ideário marxista em sua visão de mundo – logo, em sua expressão poética dessa concepção – e, mais ainda, rejeitou a tematização direta da realidade política atual, isto é, furtou-se a uma escrita engajada e até mesmo empenhada. Entretanto, mesmo depois de desfiliar-se do PCB, polemizar publicamente com a esquerda brasileira, anunciar a invencibilidade do capitalismo e abandonar qualquer pretensão de mudança radical da realidade política nos seus dois últimos livros, pensamos que o poeta nunca renuncia a um olhar cético e crítico do mundo da mercadoria, da indústria cultural e da cultura de massas. Se para ele não é mais possível fazer da poesia ponta de lança de uma revolução coletiva e estrutural, está ao alcance do poeta defender o poema da submissão às visões, valores e costumes hegemônicos. Do contrário, a poesia não valerá a pena, nas palavras Bosi: “Quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal a alcoviteira ou inglória colaboracionista?” (BOSI, 1977, p. 141).

Digamos que, apesar da depuração criativa atingida após a reconstituição sólida da posição do sujeito no mundo, também houve, nesse período, descompromisso com o aperfeiçoamento de sua vinculação à temporalidade coletiva – isto é, desinteresse em estabelecer uma relação mais profunda entre a subjetividade expressa e a estrutura política que circunscreve-a. Isso culmina, é certo, no desligamento completo da ideia de utopia, de revolução, de crença na transformação radical das estruturas de poder, porém, mesmo na retração intimista e reflexiva há ainda algumas marcas de reverberação da história social e de uma crítica a ela<sup>59</sup>, pois o poeta trata a poesia, ou a arte em geral, como um modo de iluminar a vida contemporânea, frívola e fútil. Assim, percebemos em *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010) a concentração gradativa da subjetividade numa expressão coloquial e autobiográfica com muitas tonalidades reflexivas, perpassada por lampejos contemplativos da vida urbana e outros mais intensos do mundo natural e cósmico, além do prenúncio obsessivo da morte e da presença forte da metalinguagem revirando e reinventando os modos de dizer os temas candentes da sensibilidade do poeta. Villaça comenta, sobre o período derradeira da poesia gullariana:

---

<sup>59</sup> “Creio perceber em *Muitas vozes* um trabalho de interiorização e depuração da matéria política dispersa nos seus outros livros. Agora tudo parece concentrar-se na atitude fundamental do seu espírito, que consiste em resistir ao sistema sondando e revelando o mal-estar que a condição ultramoderna produz na mente e no coração do poeta. De um poeta que também ouve em si mesmo a voz do ‘homem comum’” (BOSI, 2016, p. 15).

Nos dois últimos livros, *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010), Gullar tem feito predominar a instância lírica, ao que tudo indica libertando-se de vez do peso ostensivo da poesia política/partidária que marcou significativamente sua obra. Mas, de qualquer modo, a luta continua: trata-se agora de arrostar o tempo da velhice, tempo já profundamente gravado no corpo e no espírito com o peso que lhe dá a nova gravidade. Tudo se faz, aliás, em consonância com o movimento orgânico desde sempre encetado pela poesia de Gullar. Nunca teriam sido antes tão fortes como em *Muitas vozes* as homenagens de Gullar à vida, no que ela tem de multiplicativo, porque complexa, e de belo, porque intensa. Não me refiro apenas à qualidade estética, presente desde a juventude; refiro-me à força vivencial que escapa da melancolia e da nostalgia, frequentes nesse estágio da vida, para render comovido tributo tanto ao acúmulo das experiências já vividas como ao sempre intenso desejo de outras novas (VILLAÇA, 2017, p. 298).

No capítulo anterior, comentamos sobre o afunilamento intimista e autobiográfico da obra de Ferreira Gullar a partir da década de 1980. Em *Muitas vozes*, de 1999, temos uma profusão de poemas curtos, nos quais há um núcleo de referencialidade à vida pessoal do autor, em que o sujeito lírico recorda ou confessa suas vivências interiores, sempre com uma âncora firme na experiência da sensibilidade individual. Essa manifestação subjetiva oscila entre a utilização comedida dos recursos figurativos da linguagem e o prosaísmo seco, num lirismo singelo. As figuras, quadros e cenas que surgem remetem-se aos familiares, amigos, amores do poeta, bem como sensações ou situações corriqueiras, mas marcantes, às vezes relatando uma vivência presente ou não tão distante no tempo, incorporando nomes, datas e episódios específicos de sua biografia. Muitas dedicatórias vão aparecendo no livro, algumas como necrológios. Passemos por alguns desses poemas agora:

### INTERNAÇÃO

Ele entrara em surto  
 e o pai o levava de  
 carro para  
 a clínica  
 ali no Humaitá numa  
 tarde atravessada de brisas e  
 falou  
     (depois de meses  
 trancado no  
 fundo escuro de  
 sua alma)  
     pai,  
 o vento no rosto

é sonho, sabia?

(GULLAR, 2015, p. 489)

A tristeza do sujeito lírico é expressa, no poema, por um habilidoso movimento de colocar-se na terceira pessoa para, a partir desse afastamento, a visão da cena tornar-se mais densa, com mais objetividade afetiva. Gullar escreveu o poema para um de seus dois filhos acometidos pela esquizofrenia – Paulo e Marcos possuíam a doença, e foram acometidos por diversos surtos psicóticos, fugas de clínica, carregando consigo a chaga da doença mental, o que abalou profundamente o poeta. O poema já começa em movimento, no meio de um episódio, com o pai dirigindo em direção à clínica para levar o filho, que entrara em surto. A “tarde atravessada de brisas” sugere uma atmosfera serena, oposta ao caos mental do rapaz, que fala, “depois de meses/ trancado no/ fundo escuro de/ sua alma”, com o pai, num lapso poético encantador: “pai,/ o vento no rosto/ é sonho, sabia?”. A fala do filho, repleta de lirismo, encanta e angustia nossos ouvidos: é brutalmente real a ocorrência do evento, quando Ferreira Gullar, em mais uma de dezenas de vezes, levava seu filho para ser tratado; e é, também, estranhamente poética a comunicação do rapaz, num tom pueril, idílico, de pergunta retórica que afirma a beleza do vento, podendo ser facilmente tomada como uma ode à natureza:

o vento no rosto  
é sonho, sabia?

É pelo contexto do poema, e, mais ainda, pela circunstância biográfica, que sabemos não ser esta fala um dístico escrito num lampejo racional de criação poética, mas um triste balbuciar de um enfermo psíquico. Mas qual o limite entre o real e o imaginário? Entre vida e poesia? Ficamos abalados pela poeticidade da fala de uma pessoa em plena insanidade, mas, já que a poesia é a desarticulação e a rearticulação da linguagem convencional, de modo a expressar novas sensações do mundo – do sujeito que se expressa no mundo –, não deveríamos, então, entender que é possível surgir poesia num ato de loucura? Essa seara de questões ricas e pantanosas parece ser também um interesse de Gullar, que fustiga, nesses versos curtos, o questionamento sobre razão, loucura, beleza, etc. Contudo, as derivações de significado do poema são, num plano mais imediato, menos importantes que o relato sofrido da voz subjetiva autobiográfica, por isso, o intimismo dedicatório fortemente caracterizador de *Muitas vozes* tem, nesse poema, um exemplo notável.



eu estava mesmo  
 era com medo de  
 morrer  
     semanas mais/  
     tarde na  
     varanda  
     do quarto (na  
 doce luz  
 da manhã ) debruçado  
 olhando os  
 canteiros vi um galo  
 no meio das  
     cristas-de  
 galo e me disse  
 o quê? um galo? Não  
 deve ser é só  
 porque aquele dia  
 pensei que essas plantas se parecem com  
 cristas mas aí  
 o galo andou e saiu de entre as plantas

(GULLAR, 2015, p. 481-482)

O intertexto é de uma consciência lírica magnífica, e alimenta nossa reflexão sobre “Internação”. As ocultas ligações entre o poético e o irracional são expressas no uso de um verso do próprio autor para caracterizar caoticamente um episódio de sua vida – muito provavelmente, mais um dos momentos em que o poeta levava algum de seus filhos para a clínica. A desordem da sintaxe parece um quebra-cabeça para o leitor, e essa forma cubista engendra as imagens num ar surrealista, conjugando de modo inédito o *fantástico* com o *autobiográfico* na poesia gullariana – um realismo mágico na lírica? Além disso, também podemos interpretar a dicção do poema, misteriosamente lúdica, como enunciada pelo próprio filho do poeta, mergulhado no caos interior, pois ouvimos, após a descrição inicial da semelhança entre os canteiros e o galo: “eu estava mesmo/ era com medo de/ morrer”.

O sujeito lírico do poema seria, na verdade, o filho de Gullar em plena alucinação? Ou o próprio poeta cria uma voz subjetiva que absorve o clima esquizoide da clínica? Não esqueçamos o galo-símbolo de *A luta corporal*, “de alarmante crista/ [...] armado/ contra a morte” (GULLAR, 2015, p. 31), pois, de fato, pelo devaneio descritivo do sujeito, não vemos um canteiro-galo, mas um galo-galo. Poderíamos, assim, decifrar o título como o galo (“bixo”) se esgueirando por entre os canteiros? O lirismo de fantasia e autobiografia do

poema enseja uma polissemia que, supomos, pode ser uma homenagem, no livro maduro, à fase inicial de sua obra.

Noutra toada, encontramos, em “Visita”, outra dedicatória ao filho Marcos, já falecido:

### VISITA

no dia de  
 finados ele foi  
 ao cemitério  
 porque era o único  
 lugar do mundo onde  
 podia estar  
 perto do filho mas  
 diante daquele  
 bloco negro  
 de pedra  
 impenetrável  
 entendeu  
 que nunca mais  
 poderia alcançá-lo

Então  
 apanhou do chão um  
 pedaço amarrotado  
 de papel escreveu  
 eu te amo filho  
 pôs em cima do  
 mármore sob uma  
 flor  
 e saiu  
 soluçando

(GULLAR, 2015, p. 488)

Marcelo Ferraz de Paula (2009) identifica nesse poema um forte exemplo do tratamento maduro de Gullar sobre a morte, pois nele “a melancolia diante da impassividade do sujeito perante a morte atinge um limite extremo de angústia e, ao mesmo tempo, de delicadeza” (PAULA, 2009, p. 4). A autorreferência na terceira pessoa retorna: “ele foi/ ao cemitério”. Ele quem? O próprio Gullar, noutra episódio provavelmente verídico de sua vida. A voz do sujeito, ao narrar o acontecimento, soa, ao mesmo tempo, ressentida e resignada, contradição compreensível devido à sensação esmagadora que a ideia da morte causa em nós,

como um “sentimento de impotência diante do eterno inevitável” (PAULA, 2009, p. 4). Doído pela morte do filho, o pai, entretanto, sabe dessa irresoluta face da vida: o fim. Ao deparar-se com o “bloco negro/ de pedra/ impenetrável”, ele encara a firmeza da perda materializada no túmulo, “símbolo da rigidez da matéria, logo, imperecível” (PAULA, 2009, p. 4). A única ação possível, como despedida, é uma homenagem, e o sujeito, então, pega “do chão um/ pedaço amarrotado/ de papel” para gravar, na inutilidade da letra, todo o sentimento guardado. O gesto de escrever “eu te amo filho” e colocar o papel “sob uma/ flor”, “em cima do/ mármore” apenas reafirma a invencibilidade da morte, incontornável e indecifrável, simples na sua gravidade.

A morte vai tomando, na obra madura de Gullar, uma posição cada vez mais estimulante da escrita, e ora ela é refletida pela consciência segura de sua vinda, ora é retratada no fim imaginado do próprio sujeito ou na menção ao falecimento de pessoas conhecidas. A diferença fundamental dessa “nova concepção da morte” – título de um poema que leremos adiante – com a que ressoava nos primeiros livros é que, agora, passada a febre que deslumbrava e desesperava o sujeito lírico, ele, mais próximo, de fato, da morte biológica, não a vê mais como fenômeno *sublime/terrível*, mas como necessário desdobramento do fluxo da natureza, ponto final na cadeia de fenômenos da existência. Por isso, o estilo curto desses poemas de *Muitas vozes* adequa, com precisão, o sentimento gullariano maduro sobre o fim da vida. Mas alguns tons irônicos e anedóticos também vão aparecendo no tratamento do tema no livro. Em “Meu pai”, o foco do sujeito é narrar um caso cômico de seu pai, mas a morte “aparece como que por uma fresta, materializada pelo uso de um parênteses digressivo” (PAULA, 2009, p. 3): “meu pai foi/ ao Rio se tratar de/ um câncer (que/ o mataria) mas/ perdeu os óculos/ na viagem” (GULLAR, 2015, 487).

A desmistificação da morte dessacraliza-a como rito de passagem, tornando-a, com efeito, apenas ideia do fim da vida elaborada por quem vive, como percebe o sujeito em “Redundâncias”, num apaziguamento conclusivo sobre o fenômeno do fim: “E ninguém vive a morte/ quer morto quer vivo/ mera noção que existe/ só enquanto existo” (GULLAR, 2015, p. 495); e em “O morto e o vivo”, em leve remorso: “Inútil pedir/ perdão/ dizer/ que o traz/ no coração./ O morto não ouve” (GULLAR, 2015, p. 517). Em “Fim”, o sujeito imagina, provavelmente, a sua – mas também de qualquer outro – morte doméstica: “Como não havia ninguém/ naquela casa/ terça-feira tudo/ é suposição/ [...] deitou-se na cama/ para descansar” e, “até/ aquele último segundo”, não sabia que “jamais voltaria/ ao ruidoso mundo/ da vida” (GULLAR, 2015, p. 494). Semelhante a este último é “Volta ao lar”, de *Barulhos*, em que Gullar imagina sua morte através da especulação do próprio sujeito do poema, que narra a

entrada “em casa do poeta de 52 anos”, acometido, subitamente, ao largar a pasta e despir-se do paletó e das calças, pela “verdade-lâmina” de saber que, algum dia, morrerá (GULLAR, 2015, p. 417).

Noutro necrológio, à sua companheira de décadas, em “Thereza”, o poeta escreve, numa solenidade luminescente, em que as palavras parecem levitar, como plumas do corpo desfeito:

### THEREZA

Sem apelo  
                   no vórtice do  
 dia no  
 abandono do chão na  
 lâmina  
 da luz feroz

fora da vida

desfaz-se agora  
 a minha doída  
 desavinda companheira

(GULLAR, 2015, p. 493)

Não há “apelo” na morte, apenas desfaz-se o morto no vórtice (na vertigem) do dia, perpassado pela “lâmina/ da luz feroz”. É importante notar, nesse cotejo de poemas dedicados a entes queridos falecidos, que, nos livros anteriores, já estavam presentes alguns poemas com essa tendência, mas direcionados a amigos do poeta, como em “Morte de Clarice Lispector”, de *Na vertigem do dia*, num sentimento de insignificância do sujeito lírico perante à natureza: “Enquanto te enterravam no cemitério judeu/ [...] o táxi corria comigo à borda da Lagoa/ [...] E as pedras e as nuvens e as árvores/ no vento/ mostravam alegremente/ que não dependem de nós” (GULLAR, 2015, p. 370); “Glauber morto”, de *Barulhos*, lamento pela morte de Glauber Rocha, numa descrição seca e passageira do sujeito, como a morte retratada: “O morto/ não está de sobrecasaca/ não está de casaca/ não está de gravata./ [...] Cruzaram-lhe as mãos/ ataram-lhe os pés./ Só falta embrulhá-lo/ e jogá-lo fora” (GULLAR, 2015, p. 399); e em “Perda”, do mesmo livro, dedicado a Mário Pedrosa, numa reflexão sobre o fim de seu amigo que transforma-se numa cogitação vã sobre o destino do mundo: “Foi no dia seguinte.

Na janela pensei:/ Mário não existe mais./ [...] E penso: quantas manhãs virão ainda na história da Terra?” (GULLAR, 2015, p. 406).

A variação temática da morte, junto a referências episódicas da vida do poeta, toma forma na remodelagem, feita ao longo de *Muitas vozes*, do estilo conciso e contido alcançado na fase anterior, que adquire, agora, certa dispersão sintática, fragmentando a dicção e sobrepondo as imagens, operações consumadas através do recurso da quebra e corte dos versos. Essa exploração gráfica das palavras, como viemos acompanhando, está presente, de modo prematuro, nos livros iniciais, e é o princípio criador na vanguarda concretista. Com a introdução do teor social e político na poesia do autor, a forma de explorar a materialidade gráfica das palavras é preenchida pelo conteúdo discursivo de um sujeito fincado no coloquialismo e no memorialismo, estilo que, a partir de então, depura-se cada vez mais, lapidando a subjetividade anunciadora e executora da arte da tradução.

Em *Muitas vozes*, a contínua retração do sujeito para o lar da alma, a intimidade, permite, por um lado, que a concisão e a contenção obtenham uma maior profundidade meditativa, aproximando a dicção lírica de gêneros discursivo-reflexivos como a epigrama e o aforisma, quando a voz subjetiva é tomada por forte carga expositiva; e, por outro, que a brevidade dos versos resulte, devido ao embaralhamento sintático, numa distorção da clareza compositiva. Essas idas e vindas estilísticas do poeta revigoram a forma de expressar seus infundáveis conteúdos líricos. Davi Arrigucci (1999) resume as direções fundamentais do livro:

A complexidade da síntese poética que se acha neste livro em que os temas da identidade, do tempo e da linguagem se defrontam com o silêncio e a morte é o resultado formal de uma longa e densa experiência. [...] A lírica se exprime aqui nos ocos de uma história vivida e lembrada, talhada no corte breve e emocionante do poema, supondo, porém, o processo oculto de um aprendizado diante do que arrasta a tudo e a todos junto com o próprio poeta e que está além de toda experiência possível: a morte que o tempo traz implacavelmente e o poeta experiente espera sem ênfase (ARRIGUCCI, 1999, p. 1, 3).

Em “Aprendizado”, síntese do mote da morte, a grafia do poema evoca a imagem de um escoamento, como se as palavras estivessem deslizando pela página, gerando uma sensação de concisão absoluta, mas o descompasso sintático insere uma vertigem que abre furos imagético-rítmicos no poema, criando uma poesia minimalista processada no exato limite da condensação da prosa, como uma operação criativa flagrada no instante da passagem pela fronteira entre prosa e poesia:

## APRENDIZADO

Quando jovem escrevi  
 num poema ‘começo  
 a esperar a morte’  
 e a morte era então  
 um facho  
 a arder vertiginoso, os dias  
 um heroico consumir-se  
 através de  
 esquinas e vaginas

Agora porém  
 depois de  
 tudo  
 sei que  
 apenas  
 morro

sem ênfase

(GULLAR, 2015, p. 492)

O poema é composto por dois períodos que poderiam, de fato, ser reunidos muito mais facilmente numa construção sintática de prosa do que de poesia. Há um caudaloso campo de discussão sobre a versificação contemporânea que questiona se o nível de desmonte das estruturas da estrofe a que a poesia chegou não abole, primeiramente, a própria noção de *estrofe*, que demandaria, em tese, um padrão de medida dos versos – silábica ou rítmica –, e também a própria noção de *verso*, unidade rítmica e semântica elementar da estrofe, que é, por conseguinte, o conjunto padronizado desses elementos. A dificuldade de definir quais os limites entre prosa e poesia torna-se cada vez maior, especialmente porque o hibridismo prolifera numa infinidade de possibilidades a criação poética contemporânea<sup>60</sup>. No estilo

---

<sup>60</sup> De acordo com Paulo Henriques Britto (2014), é insuficiente falar em *verso livre* como se este fosse uma forma homogênea, já que, na verdade, a premissa de não possuir uma métrica fixa instaura apenas um princípio negativo – a não-regularidade silábica da estrofe –, mas permite, em contrapartida, uma infinidade de ritmos e, portanto, de formas criadas sob a égide do *versilibrismo*. A ideia consagrada em alguns círculos da poesia brasileira contemporânea de que a recusa dos versos metrificadas é uma atitude libertadora, que encaminha a expressão do poeta para uma forma *natural*, é um equívoco, pois a liberdade proporcionada pelo verso livre transforma-se na necessidade de que cada poeta tenha de criar sua própria forma, adequando o ritmo das palavras em tipos singulares de versos e estrofes – apesar de que a própria noção de *estrofe* perde sentido quando não há regularidade silábica, o que incita uma controversa discussão. Deste modo, afirma Britto, o verso livre, matizado nas formas idiossincráticas criadas por cada poeta, não é *natural* como julga o preconceito autodeclarado inimigo das formas fixas, mas tão *artificial* quanto estas, até porque, finaliza o autor, “não é por acaso que as

gullariano maduro, é notável o exercício de criar uma forma concisa, contida, breve, tensionamento sintético do tom prosaico, abrigando, tematicamente, um coloquialismo intensamente meditativo que borra os limites entre confissão, descrição, reflexão e relato.

No poema em análise, pelo tom prosaico orientador dos versos, poderíamos julgar, em primeira instância, que a poesia está afastada das palavras, mas, acurando a avaliação, percebemos que é da sutileza minimalista do poema que brota o lirismo, como um filete, ou lâmina, de poesia. Desde o começo, o sujeito marca sua centralidade e registra a temporalidade do que irá nos contar: “Quando jovem escrevi/ num poema”, e aí, em seguida, vem a alusão a um verso de arrebatada desolação do próprio Gullar: “começo/ a esperar a morte”, de “O anjo”, presente em *A luta corporal*, poema alegórico, de timbre hermético, compreensível a partir da imagística do livro. Essa autorreferência intertextual ao seu primeiro livro remete-nos ao procedimento similar analisado em “Q’el bixo s’esgueirando assumo ô tempu”, porém, se na alusão deste o poeta pegava um verso antigo, transgressor da linguagem, para traduzir a atmosfera exótica de um episódio de vida, na alusão de “Aprendizado” o verso resgatado será, num cotejo com sua visão de mundo atual, contraposto.

No poema de *A luta corporal*, a alegoria angelical tematiza a *condição* de morte de tudo que existe, na esteira da batalha ontológica pela resistência heroica do *ser* frente ao passamento demolidor do *tempo*. Assim, a morte é, para o sujeito lírico, um espectro impalpável, um horizonte onírico, um delírio, e o temor de sua vinda revela, ao avesso, um desejo oculto pelo desconhecido. Agora, neste poema de maduro intimismo e meditativo teor autobiográfico, a *sua* morte é um acontecimento brutalmente realíssimo, próximo e inevitável, que faz o sujeito substituir a pendular *excitação-perturbação* causada por ela por uma postura fatalista. No começo, “a morte era então/ um facho/ a arder vertiginoso, os dias/ um heroico consumir-se/ através de/ esquinas e vaginas”, ou seja, quando jovem, havia *tempo*, tempo de divertimento, de sofrimento, de desregramento, de pensamento, de idealização, e o fim longínquo ardia como uma tocha acesa acima das nuvens. No presente, entretanto, o tempo devorou-se a si mesmo, a vida esgotou os ciclos e atingiu seu limite linear, biológico e ontológico – a rigor, biograficamente, não por completo, pois Gullar morreria mais de uma década depois, mas, simbolicamente, a referência à proximidade do desenlace é plausível, pois é assim que a madura meditação sobre a vida a encara: como um tanger da morte.

---

palavras ‘arte’ e ‘artifício’ têm a mesma raiz.” (BRITTO, 2014, p. 39), ou seja, a poesia, arte verbal, sempre será uma construção da linguagem, seja por qual forma ou estilo for.

Na estrofe-lâmina final, a voz lírica afirma: “Agora porém/ depois de/ tudo/ sei que/ apenas/ morro/ sem ênfase”. O ceticismo salva o sujeito, e o lirismo é germinado na desilusão, na destituição niilista da autodestruição do gozo metafísico. Na falta de ênfase, de revestimento mágico sobre a morte, reside a beleza da vida, só alcançada após uma robusta coleção de experiências, geradora de uma consciência inquebrantável da inevitabilidade do fim. A morte “sem ênfase” nos incita um trocadilho coerente: a morte deixa de ser *enfática*, fantástica, para ser apenas *fática*, factual. O sujeito lírico “apenas morre”, não começa a “esperar a morte”; se essa espera, de certo modo, dura desde sempre, não é senão porque *viver é morrer*, paradoxo axiomático da existência da realidade, pois, quanto mais a vida é vivida, mais a morte aproxima-se.

Em “O anjo”, o sujeito, desolado e cindido, verbaliza, fantasticamente, a ação de mover-se da figura de um anjo, “contido em pedra/ e silêncio” (GULLAR, 2015, p. 29), alegoria do ideal almejado que, quando supostamente alcançado, desaba. O anjo esperava o sujeito contemplá-lo; a contemplação como “leve brisa/ faz mover a sua/ túnica de pedra” (GULLAR, 2015, p. 30). Deste modo, como no “Crepúsculo dos ídolos” nietzscheano<sup>61</sup>, em que decaem-se os ícones da velha ordem moral, o ideal angelical do mundo metafísico e transcendente, que é também o ideal da poesia plena e absoluta em sua potência criadora, desmorona e revela a *gravidade* da existência – “O anjo é grave,/ agora” –, o peso e o perigo de existir, lançando o sujeito na cova dos expectadores do apodrecimento do mundo. Porém, o desmoronamento do altar dos ideais faz dissipar, décadas depois, a necessidade de transcendência do sujeito lírico. Assim, no “Aprendizado” adquirido pelo sujeito lúcido do Gullar amadurecido, não há mais gravidade no ato de existir e esperar a morte – ou, melhor

---

<sup>61</sup> A superação da tradição filosófica metafísica e transcendente, que, no campo ético, corresponde à ordem moral e, no estético, à arte idealista, é caracterizada por Nietzsche numa lírica-lúdica micronarrativa, chamada “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula: história de um erro”: “1. O mundo verdadeiro, alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso — ele vive nele, ele é ele. (A mais velha forma da ideia, relativamente sagaz, simples, convincente. Paráfrase da tese: “Eu, Platão, sou a verdade”.) 2. O verdadeiro mundo, inalcançável no momento, mas prometido para o sábio, o devoto, o virtuoso (“para o pecador que faz penitência”). (Progresso da ideia: ela se torna mais sutil, mais ardilosa, mais inapreensível [...] torna-se cristã...) 3. O mundo verdadeiro, inalcançável, indemonstrável, impossível de ser prometido, mas, já enquanto pensamento, um consolo, uma obrigação, um imperativo. (O velho sol, no fundo, mas através de neblina e ceticismo; a ideia tornada sublime, pálida, nórdica, königsberguiana. [referência a Kant]) 4. O mundo verdadeiro — alcançável? De todo modo, inalcançado. E, enquanto não alcançado, também desconhecido. Logo, tampouco salvador, consolador, obrigatório: a que poderia nos obrigar algo desconhecido?... (Manhã cinzenta. Primeiro bocejo da razão. Canto de galo do positivismo.) 5. O “mundo verdadeiro” — uma ideia que para nada mais serve, não mais obriga a nada —, ideia tornada inútil, logo refutada: vamos eliminá-la! (Dia claro; café-da-manhã; retorno do bon sens [bom senso] e da jovialidade; rubor de Platão; algazarra infernal de todos os espíritos livres.) 6. Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? o aparente, talvez?... Não! Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente! (Meio-dia; momento da sombra mais breve; fim do longo erro; apogeu da humanidade; incipit zaratustra [começa Zaratustra].)” (NIETZSCHE, 2017, p. 24-25).

ainda, a gravidade da morte não nos exaspera, como no célebre sujeito drummondiano, que suporta, nos ombros<sup>62</sup>, o peso do mundo, mais leve que o de uma criança. Assim, a morte, que em *A luta corporal* era “um embate permanente e incansável”, logra, em *Muitas vozes*, uma “dimensão silenciosa e impenetrável, inexorável” (CAMENIETZKI, 2006, p. 192).

A vertigem da vida não atormenta mais, até encanta, mas não efusivamente, pois, na dicção do sujeito, ouvimos, no mínimo, tédio, ou, talvez, leve melancolia, e, no máximo, serena resignação. A grafia minimalista do poema, com uma ou duas palavras por verso na última estrofe, representa a sensação vertiginosa do decaimento da vida, da chegada da morte. Por conseguinte, essa brevidade lapidar nos distancia da dolorosa densidade metafísica da perda original, da queda do paraíso, da ferida narcísica. Ressignificando o conceito através da expressão lírica gullariana, de matiz cética, podemos dizer que a *metafísica*, assim, não é mais concebida como o *supra-real*, mas como uma *abordagem sóbria* sobre a impossibilidade dele. Enfim, neste “Aprendizado”, de teor autobiográfico – pois refere-se, diretamente, a outro poema do próprio autor, logo, a um período de sua *obravidia* –, não há temática comezinha: ao contrário, é a fulcral questão da vida e da morte – questão de tradução, de arte – que mobiliza, aqui, os significados – escrever o poema é dar alento à falta de ênfase da própria vida quando rente ao abismo do fim.

Expusemos até aqui como o sujeito lírico torna-se, em *Muitas vozes*, mais individualizado do que antes. Porém, esse estatuto individualista necessita de algumas ponderações, retomando o périplo feito por nós. Vimos que, nos seus livros iniciais, o sujeito lírico gullariano, na maior parte das vezes, está marcado nos versos, contudo, mesmo quando está no centro da expressão, ele possui uma desagregação fundante que impede sua individualização. Isso ocorre num sentido estrutural: a linguagem gullariana de *A luta corporal* e *O vil metal* é intencionalmente mais “difícil”, porque inapreensível e incompreensível, do que a dos livros posteriores – obviamente, desconsideramos o tecnicismo concretista –, pois é constituída de metáforas e imagens muitas vezes obscuras e enigmáticas, e isso é operacionalizado através de uma construção sintática e lexical anormal, ou seja, fora dos padrões convencionais da linguagem, mesmo de uma linguagem poética despojada – como demonstramos, o empreendimento do poeta em *A luta corporal* é de extrema inovação.

---

<sup>62</sup> “Teus ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança./ As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios/ provam apenas que a vida prossegue/ e nem todos se libertaram ainda./ Alguns, achando bárbaro o espetáculo/ prefeririam (os delicados morrer). Chegou um tempo em que não adianta morrer. Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. A vida apenas, sem mistificação.” (DRUMMOND, 1992, p. 138). Embora o fim do poema drummondiano deixe o foco sobre a continuidade da vida, não sobre a proximidade da morte (como em “Aprendizado”), a concepção da morte implícita em “Os ombros suportam o mundo” está no mesmo campo de maturação e fatalismo do poema gullariano.

Essa reflexão nos leva à percepção de que a própria ambientação temática da fase empenhada socialmente – abrangendo, aí, o engajamento político – da poesia do autor é que permite a emergência de uma subjetividade individualmente centralizada. Logo, concluímos que o sujeito lírico gullariano só atinge sua individualidade não-atomizada por causa de uma tematização – e, necessariamente, de uma formalização desses temas – que seja abertamente socializada e comunicativa. Isto posto, interpretamos então que, embora esse sujeito tenha sido particularizado ao longo dos livros, tal movimento ocorreu justamente ampliando seu entorno conceitual-figurativo, isto é, inserindo essa partícula subjetiva no mundo social, espaço concreto e objetivo contraposto ao ambiente evasivo em que o sujeito fragmentado e febril estava no começo da obra.

De todo modo, a particularização do sujeito não o torna uniforme, pois essa é a arte da tradução: o intercâmbio dos pedaços do sujeito (re)configura, ciclicamente, o indivíduo, em relação permanentemente dialética com o coletivo da sociedade. Assim, a dinâmica da tradução proporciona, dizendo de modo esquemático, tendências “mais subjetivas” e “mais objetivas” nos poemas, ou seja, uma oscilação de subjetividades mais autocentradas e outras menos – no primeiro caso, ainda há a oscilação entre mais autorreferência ou menos, no segundo, entre a dispersão sutil do sujeito e sua ocultação, que não é uma abolição, mas uma presença tácita. Observamos também que há uma tendência de teor subjetivo em poemas menores e outra de teor objetivo em poemas maiores. Nesse sentido, leremos trechos de dois poemas médios de *Muitas vozes*, bem maiores do que toda a faixa curta que analisamos até agora no livro, identificando o processo de objetivar-se do sujeito na medida em que alonga sua expressão, entrançando camadas nas quais esconde-se, mas pulsa. A morte, tema-base do livro, atinge nesses poemas sua elaboração mais rica, num poderoso lirismo filosófico:

### **NOVA CONCEPÇÃO DA MORTE**

Como ia morrer, foi-lhe dado o aviso  
na carne, como sempre ocorre aos seres vivos;

um aviso, um sinal, que não lhe veio de fora,  
mas do fundo do corpo; onde a morte mora,

ou dizendo melhor, onde ela circula  
como a eletricidade ou o medo, na medula

dos ossos e em cada enzima, que veicula,  
no processo da vida, esse contrário: a morte

[...]

Mas, se vinda de dentro ou fora, não se altera  
essencialmente o fato: a morte, por si, gera

um processo que altera as relações de espaço  
e tempo e modifica, inverte, em descompasso,

o curso natural da vida: uma vertigem  
arrasta tardes, sóis, desperta da fuligem

vozes, risos, manhãs já de há muito apagadas,  
e as precipita velozmente, misturadas,

para dentro de si, como fazem as estrelas  
ao morrer, cuja massa, ao ser prensada pelas

forças de contração da morte, se reduz  
a um buraco voraz de quem nem mesmo a luz

escapa, e assim também com as pessoas ocorre.  
E é por essa razão que quando um homem morre,

alguém que esteja perto e que apure o ouvido  
certamente ouvirá, como estranho alarido,

o jorrar ao revés da vida que vivera  
até tornar-se treva o que foi primavera.

(GULLAR, 2015, p. 510-512)

Construído por dísticos que vão de hexassílabos a alexandrinos – lembrando, devido ao tom faustoso, “A máquina do mundo”<sup>63</sup> drummondiana, composta, entretanto, em tercetos –, acompanhamos, no poema, uma caracterização do fenômeno da morte em que o sentimento apreensivo cresce de pouco em pouco, e o sujeito, descentrado, exprime a nova concepção sobre ela: a de que, ao morrer, ecoa um “estranho alarido” resultante do processo de inversão do “curso natural da vida”, amalgamando “vozes, risos, manhãs” numa explosão “como fazem as estrelas”. O poema começa sentenciando a morte de alguém, mencionado na terceira

---

<sup>63</sup> “E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa,/ e no fecho da tarde um sino rouco/ se misturasse ao som de meus sapatos/ que era pausado e seco; e aves pairassem/ no céu de chumbo, e suas formas pretas/ lentamente se fossem diluindo/ na escuridão maior, vinda dos montes/ e de meu próprio ser desenganado,/ a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado já se carpia./ [...] A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas, pedregosa,/ e a máquina do mundo, repelida,/ se foi miudamente recompondo,/ enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas.” (DRUMMOND *in* MORICONI, 2001).

pessoa – novamente, hipotética morte de si também –, que recebera, “como sempre ocorre aos seres vivos”, um “aviso na carne”. O prenúncio do desenlace vem de dentro, do fundo escuro da alma, do fundo do osso – lembremos “Madrugada”, de *Dentro da noite veloz* –, onde ela circula eletricamente, por entre as enzimas, na medula, junto ao próprio medo de sua vinda. O trunfo do poema é a rica elaboração da imagem da morte como uma sombra ampliando-se no engendramento dos corpos em falecimento, “chegando ao ritmo do pulso”, “cortando a luz do corpo”, como um sinal, um aviso do fim (GULLAR, 2015, p. 510).

Nesse desenvolvimento reflexivo-imagético, descobrimos que essa morte, porém, é a “de dentro, endógena”, adoecimento e desfazimento da máquina corporal; a outra, “a de fora/a exógena, provém do acaso”, ou seja, é a morte enquanto imprevisto, acidente, fatalidade da “natureza”, do “tráfego”, do “crime”, da “pedra que cai” ou da “bala perdida”. Todavia, “vinda de dentro ou de fora, não se altera/ essencialmente o fato” de que ela (a morte) é a explosão irradiante da massa de experiências concentradas durante a vida – a própria implosão da vida (GULLAR, 2015, p. 511). O encadeamento das imagens é de um refinamento ímpar, pois os versos longos, agrupados em dísticos, não possuem desalinhamento na página, por isso, não são entrecortados, o que proporciona uma dicção mais convencional para o poema, artifício, neste caso, subversivo, dado que a marca formal profunda da obra gullariana é a exploração gráfica do poema. Por entre esses versos de estilo clássico, surge o sujeito lírico, que, numa tácita autorreflexão sobre sua própria morte, expõe-nos uma tão ampla e densa concepção da morte que parece-nos, de fato, um argumento filosófico construído poeticamente.

Vejamos a outra parte do dueto de poemas maiores sobre a morte:

### **MORRER NO RIO DE JANEIRO**

Se for março

quando o verão esmerila a grossa luz  
nas montanhas do Rio

teu coração estará funcionando normalmente  
entre tantas outras coisas que pulsam na manhã  
ainda que possam de repente enguiçar.

Se for março e de manhã

as brisas cheirando a maresia  
quando uma lancha deixa seu rastro de espumas  
no dorso da baía  
e as águas se agitam alegres por existirem  
se for março

nenhum indício haverá  
 nas frutas sobre a mesa  
 nem nos móveis que estarão ali como agora  
 – e depois do desenlace – calados.

(GULLAR, 2015, p. 524)

O poema começa com a condicionante “se for março” para contextualizar a renunciada morte do interlocutor, marcado pelo pronome “teu”, mas que, como sabemos, é e não é o próprio autor, aliás, o poeta descentra o sujeito lírico no poema para autorreferir-se indiretamente, a partir da expansão da ideia do “teu” para um “nós” e para um “eu”, como sentimos no desenrolar das imagens, em que emerge uma visão integradora da existência, esplêndida ao final. A luminosidade está em cada estrofe do poema: o verão esmerila a grossa luz, construindo a atmosfera exuberante que acopla todos os acontecimentos da cidade, na vida urbana e natural. O coração do sujeito, símbolo da subjetividade, é, na cisão espelhada em que fala consigo mesmo na terceira pessoa, o centro ocular das imagens, que giram, no seu mover, encaixar e chocar de peças, partes do mundo, ao redor dessa peça-chave, que pode enguiçar, matando o corpo que a carrega. A anáfora de “se for março” soa como um desejo do sujeito de que sua morte realize-se no cenário resplandecente do verão, com brisas, maresia, rastros de espuma no mar, montanhas iluminadas e águas alegres, paisagem imensamente lírica que, acolhendo o sujeito, o fará passar, desenlaçar.

A morte, nos trechos iniciais, não está declarada, pois não há indício de sua vinda. As frutas em cima da mesa reaparecem, num sentido, agora, transformado, já que o sujeito não realça o apodrecimento como símbolo do perecimento de tudo, ou seja, da morte. Mas as cenas que sucedem-se trazem, em sua placidez, o fio luminoso da morte, a lâmina da luz feroz que fará o coração enguiçar. As imagens que vão aparecendo formam o panorama da cidade “em pleno funcionamento/ com suas avenidas/ [...] apartamento e barracos”, e o dia, acionado, ilumina “cada recanto da metrópole desigual” próxima do “fim do século” (GULLAR, 2015, p. 524-525). Invadido pelo temor inesperado da morte – como no já citado “Volta ao lar” –, o sujeito, ao abrir despreziosamente a janela, preparando-se para mais um dia no mundo, pensa: “um dia não estarei mais presente à festa da vida”. Mas “o céu azul”, o “escândalo do verão” ofuscam esse pensamento angustiado. Como no poema anterior, Gullar constrói, aqui, a mesma ideia da morte como uma assombrosa aproximação, que, paulatinamente, por avisos e sinais, enreda a vida, sufoca-a e lança-a nas trevas:

[...] um passarinho  
entra inadvertidamente em tua varanda, pia  
saltita e se vai.  
Uma saudação? um aviso?  
[...]

A morte se aproxima e não o sentes  
nem presentes  
não tens ouvido para o lento rumor que avança escuro

(GULLAR, 2015, p. 525)

A fumaça da morte alastra-se até o sujeito lírico; a descrição parece sincronizar esse alastramento e o pensar sobre ele, como se, pela consciência de sua vinda, a morte fosse evocada. Seu espectro “dança nas ondas”, “derrama-se nas areias do Arpoador”, “desafina no cantarolar da vizinha na janela”: as duas primeiras imagens trazem a delicadeza do assombro, a última, o susto do grotesco. A personificação da morte é um recurso que difere esse poema do anterior, onde um argumento elaboradíssimo caracterizava-a; aqui, a expressão lírica traz a vivência de sua chegada, a prática da teoria anunciada. Curiosamente, a morte endógena, descrita anteriormente, que vem de dentro, dos ossos e enzimas, é, nesse poema, recaracterizada pelo movimento ondular, como um tsunami silencioso e invisível, que captura o sujeito e penetra seu corpo. Mas o suspense pela sua chegada não culmina numa descrição trágica ou horrível de seu acontecimento – a parte final do poema é de um lirismo solar fascinante:

Teu coração  
(que começou a bater quando nem teu corpo existia)  
prosegue  
    suga e expele sangue  
para manter-se vivo  
e vivas  
em tua carne  
as tardes e ruas (do Catete,  
da lapa, de Ipanema)  
– as lancinantes vertigens dos poemas  
que *te mostraram num punhado de pó*  
    *o torso de Apolo*  
*ardendo como pele de fera a boca da carranca*  
*dizendo sempre a mesma água pura na noite*  
*com seus abismos azuis –*

Teu coração,

esse mínimo pulsar dentro da Via Láctea,  
 em meio a tempestades solares,  
 quando se deterá?  
 Não o sabes pois *a natureza ama se ocultar*.  
 E é melhor que não o saibas  
 para que seja por mais tempo doce em teu rosto  
 a brisa deste dia  
 e continues a executar  
 sem partitura  
 a sinfonia do verão como parte que és  
 dessa orquestra regida pelo sol.

(GULLAR, 2015, p. 526)

É interessante perceber que “Teu coração” pode ser uma expressão que alude a um poema de *A luta corporal*, “A fera diurna”, em que o sujeito, eivado de desolação, lamenta as ruínas do mundo ideal, por entre as quais o “homem sem gnomo”, isto é, sem fantasia, caminha, sob o “céu recurvo e indiferença”. O verso “Esperamos a morte, sem defesa.” lembra-nos o já citado “começo a esperar a morte”, de “O anjo”, seu sucessor, aliás, no livro. Ao fim do poema, o sujeito, deparando-se com a solidão e com a fugacidade de “águas e nuvens”, ouve o incisivo barulho desse mundo opaco, silencioso, e afirma a impotência da poesia, perda do poder órfico da palavra. O coração, símbolo da subjetividade, é um “fruto último” que “emurchece” ao som desolador de um mundo de dor e perda, e o sujeito, assim, é uma “fera diurna”, ou seja, um ser embrutecido diariamente pela angústia da existência (GULLAR, 2015, p. 27-28). Esse intertexto avoluma as reflexões sobre “Morrer no Rio de Janeiro”, onde surge uma ressignificação da visão antiga, pois o coração, em vez de murchar, cresce e floresce pela soberana concepção do valor intrínseco e inerente da vida. O coração prossegue, sugando e expelindo sangue, realizando sua função orgânica alheio à possibilidade de enguiçar, ligando o sujeito a todo o espetáculo exterior do mundo.

A morte parece ter sido, nesse ato final do poema, afastada, como se a visão da exuberância da vida repelisse, na consciência do sujeito, o seu inevitável fim. Um notável parêntese remete à possibilidade de a poesia dar mais beleza à vida, quando o sujeito, evocando uma imagem grega clássica, afirma que a vertigem lancinante dos poemas revela o pó da morte e, por isso, o aroma da vida. Ao alargar o cenário e afirmar seu coração como “um mínimo pulsar dentro da Via Láctea”, a voz lírica reverencia a imensidão do cosmos e o indecifrável destino da natureza, personificada como quem, charmosamente, “ama se ocultar”. Ecoando uma intensa afirmação da vida, de plenitude transbordante da existência na doce brisa do dia, o sujeito expõe, através dessas imagens, um sentimento de integração cósmica e

natural que roça, novamente, o pensar filosófico. Por isso, morrer (no Rio de Janeiro) é a nota final de uma bela sinfonia orquestrada pelo Sol, e o sujeito, assim, evoca sua morte para, através da fugaz plenitude da expressão poética, valorizar em absoluto a vida.

O *memento mori* – máxima em latim traduzida por “lembre-se da morte” – condutor de *Muitas vozes* não reduz monotematicamente o livro, que possui diversas direções na fala lírica, mas, sem dúvidas, o horizonte do fim e os sucessivos espantos causados por ele pertencem ao substrato dessa poética. Em “A August Willemssen”, dedicado ao tradutor neerlandês, a exuberância da vida propagada em “Morrer no Rio de Janeiro” é sintetizada num aforismático jogo de palavras, aludindo a uma obra canônica da literatura, “A vida é sonho”, de Pedro Calderón de La barca:

#### A AUGUST WILLEMSSEN

“que toda la vida es sueño  
y los sueños sueños son”

Pedro Calderón de La Barca

Tive um sonho conclusivo:  
sonhei que a vida era um sonho  
e quando a vida acabava  
o sonhador acordava  
vivo

(GULLAR, 2015, p. 528)

Poema altamente meditativo, é de se notar, primeiramente, sua forma, pois, não fosse a quebra do último verso, realçando a palavra “vivo”, teríamos uma quadra, modelo por excelência da poesia popular, até porque os quatro versos são redondilhas maiores. Através dessa forma lapidar, o poema, por meio de um intercâmbio metafórico que cria paradoxos fascinantes, tensiona profundamente o *especular* e o *fantasiar* na expressão do sujeito. A concentração filosófica dos versos explode os limites da razão numa imaginação de extrema coerência interna, em que a morte é dissolvida enquanto ideia, restando apenas a dicotomia, tornada dialética, entre sonho e vida. A voz lírica, de tom profético, louva a vida como uma experiência que, de tão bela, é onírica. Ao designar a vida como sonho, afasta-se a gravidade do além-túmulo; se soa espiritualista a ideia de que o fim da vida (que é sonho) é uma (nova) vida, a consciência lírica do poder simbólico da expressão derruba qualquer lastro metafísico tradicional e coroa a poesia como arte que traduz a vida em sonho e o sonho em vida.

Para um último olhar sobre a constituição do sujeito lírico no livro, vejamos mais alguns trechos. No poema homônimo do título, Gullar resgata os laços sociais enfraquecidos, mas jamais esquecidos, de sua criação para formular mais uma arte poética: “Meu poema/ é um tumulto: a fala/ que nele fala/ outras vozes/ arrasta em alarido./ [...] Meu poema/ é um tumulto, um alarido:/ basta apurar o ouvido” (GULLAR, 2015, p. 499-500). As muitas vozes que convivem no sujeito são as suas, mas também as outras, ouvidas “num soneto de Rilke” ou na multidão social. A metapoesia toma outros contornos em “Nasce o poeta”, exercício lúdico-hermético de busca originária da poesia: “em solo humano/ o nome é lançado/ (ou cai/ do acaso)/ [...] No princípio/ era o verso/ alheio/ [...] o mundo/ no poema/ se sonha/ completo” (GULLAR, 2015, p. 462, 470, 473).

Os jogos de palavras e as cadeias lacunares de imagens também estão presentes no memorialismo misterioso de “Evocação de silêncios”: “O silêncio habitava/ o corredor de entrada/ [...] Que rumor era/ esse? barulho/ que de tão oculto/ só o olfato/ o escuta?/ [...] agora em tumulto/ dentro do açúcar/ um estampido/ (um clarão)/ se se abre a tampa” (GULLAR, 2015, p. 474, 479-480); e na crítica cifrada ao mundo da mercadoria (lembramos dos “monturos” da *Noite veloz*) em “Falagens”: “automóveis largados/ à ferrugem/ ossadas (eixos/ placas)/ no matagal do domingo/ na ferrugem/ do domingo/ entranhados de afeto/ os dejetos/ da era industrial/ [...] fogem/ os séculos/ no capim (entre/ os talos)/ próximo à estação/ da Estrada de Ferro São Luís-Teresina” (GULLAR, 2015, p. 544, 547) – memorialismo engajado encoberto pelos enigmas de uma fala minimalista e metapoética?

Dando andamento ao nosso périplo, adentramos, agora, o último livro de Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma*, de 2010, em que algumas direções tomadas no livro anterior são repetidas, reformuladas ou delas recua-se. O sujeito lírico, como bem vemos, afunilou-se num intimismo reflexivo de tonalidades autobiográficas, às vezes espraiando-se por longas meditações sobre a vida, a morte, o tempo e a poesia, mas distante do lirismo de evasão e subversão cultivado pelo autor nos anos 1950. A dimensão social foi o que reconfigurou, essencialmente, esse sujeito, mas o tom político diluiu-se pouco a pouco até dar lugar completo a um lirismo coloquial e reflexivo que não perde a limpidez verbal – nunca mais haverá transgressão similar à fase inicial da obra –, porém que renova, continuamente, o arcabouço imagético criado pelas novas formulações poéticas.

No livro derradeiro, *Em alguma parte alguma*, a concisão continua conduzindo a maior parte da voz lírica, da qual ainda sobressai-se a visão da morte como obsessão temática. Contudo, nesse livro, o poeta dedica ou refere menos os poemas às pessoas de sua biografia, embora episódios domésticos e prosaicos apareçam em muitos momentos. De modo geral, no

*Em alguma parte alguma*, identificamos, de um lado, uma subjetividade de claro teor autobiográfico, coloquial e intimista, que resvala, muitas vezes, no campo especulativo; de outro, uma subjetividade concentrada em refletir sobre o mundo, que eleva-se ao campo metafísico e metalinguístico reelaborando as permanentes discussões sobre a existência, sobre sua identidade e sobre a poesia, carregando, em certos momentos, algumas marcas autobiográficas. Sobre esse livro, Villaça diz:

Já o título de *Em alguma parte alguma* reelabora a referida tradução gullariana, em que uma parte supõe a outra. O jogo se radicaliza: a parte está e não está ao mesmo tempo em si e na outra, o tempo determinado é também tempo nenhum. E Gullar, o poeta octogenário, continua a investigar o mundo com reflexão e algum espanto. As imagens da vida se fazem cada vez mais luminosas, a cidade vibra em todos os seus apelos, e se a investigação sobre a morte ameaça alçar-se a um plano rarefeito, o poeta faz com que a poesia possa gravitar (VILLAÇA, 2017, p. 298-299).

Em “Reflexão sobre o osso da minha perna”, o uso paronomástico de “dura” instiga uma reflexão engenhosa sobre a “essência” óssea do sujeito: “A parte mais durável de mim/ são os ossos/ e a mais dura também/ [...] este osso/ (a parte de mim/ mais dura/ e a que mais dura)/ é a que menos sou eu?” (GULLAR, 2015, p. 561). “Acidente na sala”, quase um adendo ao poema anterior, desencadeia, a partir de um evento banal em que o sujeito move a perna e sente um atrito nos ossos, uma reflexão algo cômica sobre a identidade de si e a consciência do próprio corpo: “aconteceu comigo/ ou com meu osso?/ [...] eu sou o meu osso/ ou sou somente a mente/ que a ele não se junta/ [...] quem pergunta?/ alguém que não é osso/ (nem carne)/ em mim habita?” (GULLAR, 2015, p. 569). As perplexidades do sujeito lírico, movido sempre pelo espanto, obtêm um poema homônimo, mais uma leve e aguda autorreflexão: “a parte mais efêmera/ de mim/ é esta consciência de que existo/ e todo o existir consiste nisso/ [...] esta consciência dura menos/ que um fio de meu cabelo/ [...] enquanto dura me é dado/ o infinito universo constelado” (GULLAR, 2015, p. 570). O sublime cotidiano vivido e refletido por um sujeito imperturbável encontra, em “Falar”, uma direção metapoética que descola-se desse prosaísmo sereno:

### FALAR

A poesia é, de fato, o fruto  
de um silêncio que sou eu, sois vós,  
por isso tenho que baixar a voz  
porque, se falo alto, não me escuto.

A poesia é, na verdade, uma  
 fala ao revés da fala,  
 como um silêncio que o poeta exuma  
 do pó, a voz que jaz embaixo  
 do falar e no falar se cala.  
 Por isso o poeta tem que falar baixo  
 baixo quase sem fala em suma  
 mesmo que não se ouça coisa alguma.

(GULLAR, 2015, p. 577)

Nesse poema, a consagrada arte da tradução manifesta-se na busca do sujeito por alcançar o avesso, o “revés da fala”, para expressar-se. De teor expositivo, a fala do sujeito não depende de nenhuma flama para acender o fogo da poesia: é baixando a voz, os olhos, retraindo-se para a morada de si que a faísca lírica esplende. O poeta, diz o sujeito, deve exumar o silêncio do pó, ou seja, escavar o fundo da fala comum para dela extrair os grãos de poesia que estruturam, no poema, o falar lírico. O sujeito não pode falar alto, pois o falar altíssimo não alcança o som minúsculo, pois profundo, da fala poética, “voz que jaz embaixo/ do falar e no falar se cala.” O jogo do falar e do calar desvelando o poético é uma face outra do movimento de traduzir-se: o silêncio e o som intercambiam-se germinando poesia. Podemos sentir, na ideia geral desse poema, ecos do “Poema de Natal”<sup>64</sup>, de Vinícius de Moraes, em que a gravidade da vida e da poesia exige o sussurro, e do “Procura da poesia”<sup>65</sup>, de Drummond, onde o sujeito penetra no ermo reino das palavras.

Assim como em *Muitas vozes*, a reflexão sóbria sobre a morte e sua descrição sem rastro de desespero estão presentes no *Em alguma parte alguma*. Em “Reencontro”, o sujeito está “rodeado de mortes”, de defuntos que caminham consigo, e que, através de “esplendentes rostos”, comunicam-lhe “quanto tempo perdemos/ quanta desnecessária discórdia” em vida (GULLAR, 2015, p. 583). Nas “Falas do mofo”, o sujeito, saudoso, vê regressar, do “fundo das gavetas/ de dentro das pastas/ e envelopes”, as vozes dos mortos (GULLAR, 2015, p.

---

<sup>64</sup> “Assim será a nossa vida:/ Uma tarde sempre a esquecer/ Uma estrela a se apagar na treva/ Um caminho entre dois túmulos –/ Por isso precisamos velar/ falar baixo, pisar leve, ver/ A noite dormir em silêncio/ [...] Pois para isso fomos feitos:/ Para a esperança no milagre/ para a participação da poesia/ para ver a face da morte –/ De repente nunca mais esperaremos.../ Hoje à noite é jovem; da morte, apenas/ Nascemos, imensamente.” (MORAES, 1979, p. 120-121).

<sup>65</sup> “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escrito./ Estão paralisados, mas não há desespero./ há calma e frescura na superfície intata./ Ei-los sós e mudos,/ em estado de dicionário./ Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./ Espera que cada um se realize e consuma/ com seu poder de palavra/ e se poder de silêncio./ [...] Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta/ pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxeste a chave?/ Repara:/ ermas de melodia e conceito, elas se refugiaram na noite, as palavras./ Ainda tímidas e impregnadas de sono, rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.” (DRUMMOND, 1992, p. 186-187).

594). A ideia da morte como a ausência de perturbação, “paz do nada”, reaparece em “A morte”, em que, quase num desejo reconfortante de sua vinda, a voz lírica diz que “a morte/ não tem culpas/ nem remorsos/ nem perdas/ [...] não tem falta de sentido/ não tem vontade de morrer” (GULLAR, 2015, p. 590). Reatualizando a imaginação resignada da própria morte, o sujeito diz, em “A propósito do nada”, que “quando/ vinda a morte” a consciência de si será apagada, e ele nunca terá existido (GULLAR, 2015, p. 595).

Em “Ossos” – que nos lembra “Visita”, de *Muitas vozes* –, Gullar narra uma ida ao túmulo de seu filho, quando, ao pedir para rever o cadáver, depara-se, espantado, apenas com “alguns ossos brancos:/ os fêmures o íliaco as vértebras e falanges”, e percebe, então, que “de fato/ ele não estava ali”, mas dentro de si, “leve impalpável/ como um doído amor” (GULLAR, 2015, p. 578). A morte de entes queridos, como a do pai, do filho e da esposa, mencionadas no livro anterior, possui, aqui, uma graciosa variação: seu gato siamês, companhia de tantas décadas, é homenageado em “Doída alegria”: “Durante anos/ foi a minha constante companhia/ aonde eu estava/ ele vinha/ e ronronando/ em meu colo se acolhia” (GULLAR, 2015, p. 597). No poema imediatamente precedente, “Flagrante”, o gato havia composto, com Gullar, um quadro da eternidade: “o meu gato/ na cadeira/ se coça/ corto papéis coloridos na sala/ [...] estou eterno” (GULLAR, 2015, p. 596). É digno de nota que, em *Muitas vozes*, seu gato já havia aparecido num poema, “Lição de um gato siamês”, como figura responsável por uma sapiência adquirida pelo sujeito, provavelmente pela contemplação da serenidade felina, que o faz perceber que “a eternidade” “é a duração/ finita/ da minha precariedade” (GULLAR

*Em alguma parte alguma* possui uma seção inteira de poemas que tematizam o universo e a natureza, nos quais a subjetividade lírica, contemplando as paisagens siderais e selváticas ou mesmo projetando-se nelas, suspendendo sua aparição no poema, não deixa, apesar disso, de emanar uma singularidade reflexiva e sensorial através das imagens. Em “Universo”, o sujeito lírico, “poeta ao telescópio” (PAULA, 2012), deslumbra-se com a vastidão: “O que vi do universo/ até hoje foi pouco/ mas, se penso em quanto meço,/ posso dizer que foi muito./ [...] Vi pouco do universo: afora a asa/ de luz e pó da Via Láctea, o que conheço/ são as manhãs que invadem minha casa” (GULLAR, 2015, p. 601, 603). Já em “Registro”, a disparidade entre o macro e o micro, de tão inconcebível, não abala o sujeito: “À janela/ de meu apartamento/ [...] limpo as unhas da mão/ [...] enquanto/ na galáxia M 31/ a 2 milhões e 200 mil anos-luz de distância/ extingue-se uma estrela” (GULLAR, 2015, p. 613).

Essa contemplação telescópica, avolumada no livro final, já está presente, no entanto, na visão lírica desde *Dentro da noite veloz*, em “Vendo a noite”, alento cósmico na

consciência do sujeito engajado politicamente do período: “Júpiter, Saturno. De dentro do meu corpo/ estou vendo/ o universo noturno./ [...] vejo a noite que houve/ e que não existe mais/ – a mesma, veloz, em Troia,/ no rosto de Heitor/ – hoje na pele de meu rosto/ no Arpoador” (GULLAR, 2015, p. 239). Dessa noite veloz cósmica e mítica, apareceria no livro, logo em seguida, a vertigem guevarista: “A consciência do homem, posto que impotente, pode atribuir ao cosmos um sentido, algum sentido que o atravessa e transcende: assim fazendo, tenta ir além, tenta compreender a materialidade surda da coisa, habitando o limite entre o materialismo e a metafísica” (BOSI, 2016, p. 11). A contemplação dos astros, assim, em vez de estéril, infunde consciência social e plenitude individual no sujeito lírico.

Ainda no tema natural-cósmico de *Em alguma parte alguma*, em “A relativa eternidade” aflora no sujeito uma autorreflexão segura e madura a partir de um instante de maravilhamento pela beleza da paisagem: “Cruzo a rua e vejo/ sobre a montanha/ que se ergue no horizonte/ para além da Lapa/ nuvens matinais/ iluminadas/ contra um céu muito azul/ [...] e então me digo:/ se o mundo dura tanto/ e eu tão pouco/ importa pouco/ se ele não for eterno” (GULLAR, 2015, p. 614). Essa contemplação deslumbrada da paisagem evoca dois curtos poemas de *Barulhos*, ambos de profunda conexão do sujeito com a natureza. Em “Olhar”, sujeito e montanha quase justapõem-se, mas a consciência de si sobrepõe-se: “– a montanha por exemplo/ banhada de sol – me ocupa/ e sou então apenas/ essa rude pedra iluminada/ ou quase/ se não fora/ saber que a vejo.” (GULLAR, 2015, p. 400). Já em “Paisagem de Botafogo”, o sujeito sofre uma comoção lírica extrema ao olhar as rochas: “Oh roxas rochas/ da enseada,/ de tão reais que sois/ – na limpa luz/ da tarde/ me fazeis duvidar/ dos dois:/ do que sou, do que sois/ se sonho ou realidade” (GULLAR, 2015, p. 440). Nesses poemas, observemos que, residente do Rio de Janeiro por décadas, há um deslumbre de cronista carioca nessas pinceladas gullarianas: “Gullar sabe, como poucos, (Drummond, Vinicius, Rubem Braga...), evocar a natureza do Rio de Janeiro sob os ardores e esplendores de um estio que se renova o ano todo” (BOSI, 2016, p. 11).

Após a seção temática do universo e da natureza, Ferreira Gullar nos apresenta alguns poemas que elaboram questões sobre as artes plásticas, paixão e objeto de análise do autor desde sua juventude. É simbólico que seja nesse último livro que o poeta mais tematiza o assunto, fazendo uma bela homenagem a artistas, obras e conceitos das artes modernas que registra a importância deles em sua vida. O crítico de arte Gullar nunca abandonou seu posto, acompanhando sempre com muito conhecimento e sensibilidade o desenvolvimento da pintura, da escultura e de suas recriações nas vanguardas. Em “Figura-fundo”, o sujeito lírico teoriza, com criatividade, sobre a pintura:

**FIGURA-FUNDO**

a pintura, digamos,  
é mentira

isto é:

uma pera  
pintada  
não cheira

[...]

desta sorte

nos alivia  
da perda e do podre  
da morte

[...]

o que é falso  
é a pera que a pintura figura  
não a pintura

[...]

por que então  
não fazer  
em vez da pintura-pera  
a pintura pura?

[...]

a fruta-pintura  
é apenas figura  
sobre um fundo

[...]

mas

e se a beleza  
não basta

e se o pintor quer fazê-la  
nascer da pasta  
do fundo  
(do fundo do fundo)  
como a pera real nasce do mundo?

[...]  
 pelo avesso  
 o pintor  
 chega ao fim  
 isto é, ao começo:  
 da pasta escura  
 (do fundo pintado)  
 ressurgem a figura

(ao contrário  
 de antes, quando  
 da figura  
 nascia o fundo).

(GAULLAR, 2015, p. 620-623)

O poema homenageia e explica a arte não-figurativa, semeada no período das vanguardas. O minimalismo gráfico dos versos filtra um extenso conteúdo teórico, expresso, entretanto, numa rica construção de imagens. Completamente descentrado, até mesmo oculto, o sujeito não traz à tona suas sensações ou ações, mas, sem dúvidas, a dicção da subjetividade gullariana é aqui sentida com muita força. Algumas marcas reafirmam singularmente a voz lírica do autor, como na escolha da pera, fruta-símbolo dos seus jogos frutais, para exemplificar a representação figurativa na pintura; o tom reflexivo extremamente depurado, que encadeia perguntas até gerar fecundas imagens, como encontramos, de modo geral, ao longo desse livro; e o interesse intenso no tema da passagem do figurativismo para o abstracionismo, pois o próprio Gullar acompanhara esse momento nas artes brasileiras. Além disso, parece-nos que o julgamento lírico do poeta aborda essa invenção da arte moderna – não representar uma figura, mas fazer do fundo da tela, preenchido de cor, a própria obra, “pintura pura” – como uma variação artística da *tradução poética*, traduzindo o fundo em figura (figura-fundo).

As experimentações da arte moderna continuam exaltadas e ricamente representadas em “Desenvolvimento do quadrado em cubo”, quando o sujeito, tão descentrado quanto antes, mas menos teórico e mais crítico, se assim podemos dizer, acompanha os experimentos pioneiros de Mary Vieira na arte cinética, dedicando-lhe o poema: “tudo de que ela/ dispunha/ era um quadrado/ de metal/ ionizado/ mas o sonha/ cúbico/ e o traduz/ de quadrado/ em cubo/ [...] eis tudo:/ o quadrado/ é levado/ ao cubo/ [...] o cubo/ adentra/ e se torna/ o dentro/ do quadrado” (GULLAR, 2015, p. 628). É notável como nesses dois poemas Gullar dá um efeito de simples genialidade – a artista sonha o desenvolvimento do quadrado em cubo – para as

experiências artísticas descritas. A artista corta o quadrado de metal com “lúcida certeza” para, dobrando-o, alcançar a “razão/ exata da beleza”. O trocadilho “o quadrado/ é levado ao cubo” mostra o despojo expressivo do sujeito lírico, amante da escultura, mas também de sua própria expressividade verbal.

Em toda a obra precedente do poeta, as artes plásticas foram, afora os poemas nos quais aparecem metaforicamente, escassamente representadas. Um fascinante poema progresso que aborda o tema é “Pintura”, de *Barulhos*, onde o teor subjetivo autocentrado difere-o dos poemas recentes: “Eu sei que se tocasse/ com as mãos aquele canto do quadro/ onde um amarelo arde/ me queimaria nele/ ou teria machado para sempre de delírio/ a ponta dos dedos” (GULLAR, 2015, p. 401). Aqui, é a experiência do sujeito lírico enquanto espectador da obra que está em questão. A cor amarela ardente num canto do quadro afeta tão profundamente o sujeito que, em delírio estético, ele diz manchar ou queimar as mãos caso toque-a. O tom de assombro da voz lírica assemelha o efeito da contemplação do quadro a uma experiência traumática, como se, de tão bela, a pintura machucasse a subjetividade lírica indelevelmente.

Por analogia, não podemos deixar de citar outro poema de *Barulhos*, “Mancha”, em que a beleza do azul – do céu, do mar, dos quadros de Leonardo da Vinci, ou de nenhum deles – possui uma presença tão visceral no sujeito que parece ser uma figuração do infinito: “Em que parte de mim ficou/ aquela macha azul/ ou melhor, esta/ mancha/ de um azul que nenhum céu teria/ ou teve ou mar?/ um azul/ que a mão de Leonardo achou/ [...] essa mancha/ que a mim chegou/ de detrás de dezenas de milhares de manhãs/ e noites estreladas/ como um puído/ aceno humano./ Mancha azul/ que carrego comigo como carrego meus cabelos/ ou uma lesão/ oculta onde ninguém sabe.” (GULLAR, 2015, p. 398). Impossível não associar ao azul lúdico do começo do *Poema sujo*, cor-motora da origem do mundo – como cogitamos, teriam sido as lembranças tenras de São Luís responsáveis por essa marca de uma imagem-azul perpétua na (in)consciência do sujeito lírico gullariano?

Outra variação temática de *Em alguma parte alguma*, que funciona como um acerto de contas com o passado, é “Volta a Santiago do Chile”, poema que forma, com os outros dois escritos sobre a experiência traumática do golpe chileno, “Dois poemas chilenos”, de *Dentro da noite veloz*, e “Queda de Allende”, de *Muitas vozes*, uma trilogia singular na obra do poeta (PAULA, 2017). Embora Gullar tenha vivido em diferentes locais durante o exílio, o período chileno é o que mais marcou sua poesia e, certamente, sua consciência política<sup>66</sup>. No poema

---

<sup>66</sup> A derrota do socialismo no Chile de Allende abalou profundamente Gullar, que começou, naquele momento, a questionar a viabilidade de seus ideais, até anos depois abandoná-los por completo. Em *Rabo de foguete: os anos*

do último livro, o poeta, em registro testemunhal evidente – como é, na realidade, o caráter da trilogia –, narra a surpresa de retornar à capital do país onde havia vivido o auge das tensões políticas do período e donde, no olho do furacão, fugiu, desiludindo-se com o que parecia ser a utopia socialista realizada:

### VOLTA A SANTIAGO DO CHILE

O avião sobrevoa a cidade que  
apesar de tudo

continua lá

(a cidade que dentro de mim  
é incêndio e perda)

pousa na pista

Será

a mesma pista donde

(em pânico) decolei noutra avião

numa tarde aflita

como se escapasse do inferno?

[...]

A cidade é agora apenas suas ruas e casas, os supermercados,  
os *shoppings* abarrotados de mercadorias.

Nenhum temor, nenhuma esperança maior.

(GULLAR, 2015, p. 632, 634)

Quando dissemos, ao citar os poemas finais de *Barulhos*, que com “Nós, latino-americanos” e “Uma nordestina” o sujeito lírico político haveria de se calar para sempre, dizíamos, é necessário ponderar, que o *engajamento* ou mesmo o *empenho*, isto é, a expressão poética que tematiza as questões sociais e políticas pregando mudanças nessa realidade, iria, de fato, emudecer. Entretanto, como também deixamos claro, em momentos posteriores, a visão de Gullar do mundo contemporâneo faz ressoar lampejos de críticas às estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais, como apontamos em “Falagens”, quando o sujeito menciona “os dejetos da era industrial”, fragmentos do mundo contemporâneo, de massificação e obsolescência programada.

---

*de exílio*, o poeta conta-nos: “Esses fatores [pobreza e perseguição política] acentuavam meu estado de depressão, provocado pelo sofrimento do exílio e agravado pelo desastre chileno: contrário à escolha da via armada para chegar ao poder, eu testemunhara no Chile o fracasso da vida pacífica. Que conclusão devia tirar? Que não havia como chegarmos ao poder, que a revolução era inviável?” (GULLAR, 2010, p. 198-199).

“Off price”, de *Em alguma parte alguma*, é outro poema que incita essa reflexão: “Que a sorte me livre do mercado”, para poder fazer “fora de esquema/ meu poema” (GULLAR, 2015, p. 565) – poesia politicamente indiferente, mas convictamente anticomercial. Não nos furtemos a questionar, entretanto, se essa afirmação é coerente, já que parece-nos inverossímil que, mesmo não tematizando as questões da ordem do dia, do jogo de poder, e mesmo não evocando concepções de sociedade, de regime político e de modelo econômico, seja possível fazer uma poesia liberta da desqualificação mercadológica sem ao menos divergir das normas e valores predominantes – ou seja, possivelmente há algum rastro de posicionamento político nesse lirismo “neutro” do Gullar final.

O cidadão e o intelectual Ferreira Gullar, mesmo com todo o revisionismo de esquerda que guiou suas opiniões nos anos finais de vida, não furta-se, enfim, de buscar, na individualidade lírica, uma alternativa à hegemonia cultural do sistema. Porém, como, de fato, o horizonte comunista fora abandonado – substituído por uma moderadíssima social-democracia, talvez –, o tom que encontramos em “Volta a Santiago do Chile” soa conformado, resignado, numa hesitação entre aderir ou não aos valores do mundo atual. Não há dúvidas que a trilogia chilena serve como exemplo forte de uma subjetividade memorialista, de óbvio teor autobiográfico, confessando as frustrações vividas no âmbito político. Mas também fica-nos claro que cada um desses poemas apresenta a impressão da experiência chilena de acordo com as ideias que o autor detinha na época em que foram escritos.

Por isso, se no poema final encontramos recordação triste, mas vaga, pela desilusão da utopia, alívio pela superação do perigo e, talvez, crítica velada à democracia desigual do neoliberalismo – não há temor de golpe e de ditadura, mas também não há esperança de maior justiça social –, nos poemas anteriores encontramos formulações diferentes. Em “Dois poemas chilenos” desponta um tom elegíaco, numa dicção afetuosa, de militante ferido, típica de *Dentro da noite veloz*: “Allende, em tua cidade/ ouço cantar esta manhã os passarinhos/ da primavera que chega/ mas tu, amigo, já não os pode escutar” (GULLAR, 2015, p. 275). Já em “Queda de Allende”, o embaralhamento sintático corrente em *Muitas vozes* gera uma sensação de onírica frustração, que quase não machuca o sujeito rememorador: “A luz da manhã era/ leitosa e não se via o/ leiteiro na esquina/ [...] soldados atiravam contra uma/ fábrica/ que resistia/ [...] num/ terreno baldio um/ grupo de rapazes/ jogava futebol” (GULLAR, 2015, p. 490-491).

O percurso feito até aqui pelo último livro de Gullar, rastreando algumas direções do sujeito lírico, mostra-nos que, ao contrário de outros escritores e artistas, não houve, em nosso

autor, descompasso entre a fase mais madura de sua vida e a qualidade de sua obra, pois *Em alguma parte alguma* guarda intensamente os melhores recursos e torneios dessa voz lírica, mesmo que, pelo desejo evidente em atar um nó entre o começo e o fim de sua *obravidia*, o poeta recorra, em alguns momentos, a uma excessiva repetição de temas e formas. Contudo, visto no geral, o projeto lírico gullariano, encerrado neste livro, demonstra, como dissemos na introdução, que a multiplicidade de manifestações do sujeito lírico não desfigura a unidade de sentidos de sua poética, mas a perfaz:

Pois o poema movimenta-se na página de acordo com andamentos diversos, acoplados e paradoxais: quer como brusco impulso, que se assemelha ao jorro ou salto, quer como ginástica serial, que se posiciona em estruturas variáveis. Ou ainda, como a ação violenta do sol do meio-dia, a estiolar as frutas, e à qual se contrapõe a escora da memória e do desejo para firmar-se no instante - enquanto o poeta ausculta o pulso de estrelas e homens no curso de noites e dias (BOSI, 2017, p. 13).

A tendência predominante no livro final, de concentração das direções do sujeito lírico nas suas imediações intimistas, mesmo quando especulativo, possui um louvável contraponto em “Rainer Maria Rilke e a morte”. Guiaremos nossa análise, agora, por esse poema, vinculando-o a mais alguns outros do livro. O exercício criativo-meditativo que acompanharemos amalgama diversos símbolos da obra gullariana, como o tema-base da morte, a função da poesia frente a ela, a vertigem do corpo, as frutas, as luminosidades e as trevas. Avaliamos que esse poema é de imensa importância no desfecho do livro e da poesia do autor, pois, se nosso estudo demonstrou o crescente individualismo do sujeito, coloquial e reflexivo, em “Rainer Maria Rilke e a morte” encontramos uma dissonância extremamente orgânica do estilo gullariano amadurecido, numa objetivação do sujeito lírico na *persona* de outro poeta, emulando a própria “poesia objetiva” rilkeana, de tons metafísicos mesclados a uma magia do cotidiano – como é, afinal, também a de Gullar. A partir do episódio da morte do poeta austríaco, Ferreira Gullar transpõe esse acontecimento biográfico numa criação lírica que é elegíaca, lamento pela morte de Rilke, metáfora da morte do próprio Gullar e metonímia da condição do poeta, e alegórica, representação da morte enquanto essencialidade ontológica do real e da poesia enquanto arte da palavra que confronta o fim:

### **RAINER MARIA RILKE E A MORTE**

Ela é sumo e perfume na folhagem  
é relâmpago  
e açúcar

na polpa fendida

e em todo o bosque

é rumor verde que de copa em copa se propaga  
entre estalos e chilreios

a morte  
presença e ocultação  
circula luminosa  
dentro dos caules  
e se estende em ramos  
abre-se em cores  
nas flores nos  
insetos (veja  
este verde metálico este  
azul de metileno) e inspira  
o mover mecânico  
dos mínimos robôs  
da floresta

(GULLAR, 2015, p. 635)

Primeiramente, realcemos a forma do poema: uma sequência de versos livres que embaralham as estrofes e criam complexas e deslumbrantes redes de imagens. Esse estilo assemelha-se muito aos poemas de fôlego “Dentro da noite veloz” e *Poema sujo* – o segundo, claro, de imenso fôlego, pois é um livro inteiro – devido ao verso longo quebrado, dando um ritmo extenso às cadeias de imagens. A articulação dos versos sem a divisão por seções, que cadenciariam a dicção – como em “Dentro da noite veloz” –, é de grande proveito no poema, proporcionando uma visão contínua do episódio. O desalinhamento das palavras vai gerando uma sensação vertiginosa, e o desenho geral do poema lembra um ziguezague, um redemoinho, um vai-e-vem frenético que representa o estado enfermo e alucinante do personagem.

O encanto dos versos iniciais traz-nos uma insólita sensação premonitória de que a morte está rondando todos nós, permeando cada ser e espaço do mundo. Ao começar dizendo: “Ela é sumo e perfume na folhagem/ é relâmpago/ e açúcar/ na polpa fendida”, o sujeito inaugura o cenário lírico abrindo as cortinas do teatro fúnebre num palco silvícola. O pronome “Ela” remete à morte – já anunciada no título como uma *persona* tanto quanto Rilke –, que está viva “em todo o bosque”, manifestando-se das mais diferentes formas, como “rumor”, “estalos e chilreios”, circulando “luminosa” por “caules”, “ramos”, “flores”, “insetos”. Ela é “presença e ocultação”, mostra-se e esconde-se, mas, mesmo quando oculta, está, negativamente, presente. Os “mínimos robôs/ da floresta” são inspirados em seu “mover

mecânico” por ela, pois a morte é o *animus* que aviva e move o mundo. Esse primeiro trecho nos apresenta, como um prólogo, a personagem principal do poema (e da vida): a morte que, personificada, proporciona um excitante assombro com sua aproximação inexorável, o que nos lembra muito os dois poemas longos sobre o tema em *Muitas vozes*, de alto teor filosófico como este. O sujeito lírico vê o desenrolar da morte através da floresta e, em seguida, atravessando o corpo adoecido do poeta:

E ele a ouvia desatento  
 no próprio corpo  
 voz contraditória  
 que vertiginosamente o arrasta através da água  
 até o fundo da cisterna e  
 no intenso silêncio  
 Pensou ver-lhe num susto  
 o rosto  
 que se desfez no líquido espelho  
 (era aquele  
 o rosto da morte?)  
 De fato o entrevira ali no  
 tanque do jardim?

Suspeita que era dela já aquele  
 olho que o espiava  
 do cálice da açucena ou a abelha que zumbia  
 enfiada na corola a sujar-se de  
 dourado. Ou vida seria?  
 Nada mais vida (e morte) que esse zunir de luz solar e pólen  
 na manhã

(GULLAR, 2015, p. 634-635)

Depois de apresentar a estonteante descrição da *presença-ocultação* da morte, o sujeito começa a acompanhá-la perfurando o corpo de Rilke, e aí descreve, vagarosamente, o fenômeno do desenlace. Como em “Nova concepção da morte”, em que o sujeito inicia o poema dizendo “Como ia morrer, foi-lhe dado o aviso/ na carne, como sempre ocorre aos seres vivos;”, Rilke também recebe esse aviso, pois “ele a ouvia desatento/ no próprio corpo”, uma voz que o cofunde e o leva à vertigem (sempre ela), arrastando-o “através da água/ até o fundo da cisterna e/ no intenso silêncio”. O delírio começa a tomar conta da mente enfraquecida presa no corpo agonizante, e Rilke vê (e não vê) o rosto da morte “no líquido espelho”, imagem que aponta para a ideia de perda da autoconsciência – a liquidez da razão é a solidez da loucura.

A narração do sujeito faz aparecer a vertiginosa experiência do *morrer*: Rilke sente-se acuado, soterrado, submergido cada vez mais pela *ocultação tornando-se presença*, pelo “olho que o espiava/ do cálice da açucena”, pela “abelha que zumbia/ enfiada na corola a sujar-se de/ dourado”, pelo “lampejo/ nos olhos de um cão”. A incerteza sobre estar morrendo ou não faz com que o temor seja intermitente, pois, em alguns momentos, o pavor arrefece e parece que é a vida, não a morte, que se faz presente. Mas o processo é um só: *viver-morrer* – o perene *cintilar-apodrecer* –, a vida esvai-se na morte, que é, no entanto, o ponto mais duradouro da vida: “Nada mais vida (e morte) que esse zunir de luz solar e pólen/ na manhã”. Novamente, reaparece a expressão da dualidade *vida-morte*, com todo o campo semântico-simbólico que ela traz, como discutimos principalmente em *Dentro da noite veloz*, avaliando o movimento heraclítico de tradução dos opostos:

Era de certo ela, o lampejo  
naqueles olhos de um cão  
numa pousada em Wursburg.

Mas a morte (a sua) pensava-a como  
o clarão lunar  
sobre a cordilheira da noite  
na radiante solidão  
mãe do poema

Sentia-a contornar-lhe o sorriso  
esplendor-lhe  
na boca  
pois convive com sua alegria  
nesta tarde banal

Sabe que somente os cães ouvem-lhe  
o estridente grito  
e tentam quem sabe avisá-lo.  
Mas adiantaria? Evitaria ferir-se no espinho?

Na verdade  
era a morte (não a brisa)  
que aquela tarde  
movia os ramos da roseira

O futuro não está fora de nós  
mas dentro  
como a morte  
que só nos vem ao encontro  
depois de amadurecida

em nosso coração.  
 E no entanto  
   ainda que unicamente nossa  
   assusta-nos.

(GULLAR, 2015, p. 635-636)

O sujeito contemplador desse espetáculo atordoante de perecimento, de apodrecimento do corpo, de desvelamento doloroso do real destino de uma vida, ou *da vida*, penetra na consciência da personagem-símbolo Rilke e descobre que ele desejava ter um fim diferente deste, pútrido e esmagador: desejava-o, na verdade, retumbante, um “clarão lunar/ sobre a cordilheira da noite/ na radiante solidão/ mãe do poema”, que não difere tanto, pelo caráter monumental, da morte de Che Guevara na quebrada do Yuro. O sonho do poeta era eternizar sua morte num horaciano monumento mais duradouro que o bronze, a poesia, mas, subitamente, “a morte (a sua)” contorna seu sorriso, esplende em sua boca, alastra-se por todo seu corpo e seu ser, infectando “sua alegria/ nesta tarde banal”. A intensidade descritiva da voz lírica soa como um desejo do sujeito pela pungência dessa morte radiante que as personagens figuradas por ele também desejaram.

Objetivado em Rilke – como esteve em Che – o sujeito lírico confunde, como um narrador de discurso indireto livre, seus pensamentos e angústias com as do poeta austríaco: “Evitaria ferir-se no espinho” caso o latido dos cães o avisasse da proximidade da morte? O drama da morte de Rilke vai ativando na voz lírica contornos cada vez mais autorreflexivos, mesmo que tácitos. Se em “Dentro da noite veloz” o sujeito lírico expandiu-se num sujeito latino-americano por meio da alegoria de Che Guevara, aqui, a alegoria rilkeana cria um sujeito materialmente adoecido e metafisicamente lúcido, reflexivo e aflito, condição, afinal, da própria subjetividade da humanidade frente à morte. A reflexão de Alfredo Bosi sobre a dialética entre o material e o metafísico em Gullar encontra, nesse poema, uma preciosa corporificação na trágica mescla de resistência e destruição do personagem:

A dialética de ser e tempo, de resistência e destruição, gesta-se no poema [ nos poemas gullarianos em geral] a partir de experiências singulares. São vivências trabalhadas tanto pelas forças histórico-sociais quanto pelo dinamismo do pensamento criador. À medida que as constrictões se aprofundam e se interiorizam, tangenciando o limite entre a vida e a morte, emerge aquele sentimento universalizante que faz a poesia da matéria receber acentos de drama metafísico. E o que era instante solitário e fugaz da percepção, o que era pulsão do corpo e da alma de um só indivíduo, entra no processo de comunicação, atravessa o tempo e ganha a consistência (vulnerável embora) de um sentido (BOSI, 2016, p. 16).

A dúvida sobre a realidade da morte vai transformando-se numa certeza, pois “Na verdade/ era a morte (não a brisa)/ que aquela tarde/ movia os ramos da roseira”. Por detrás da folhagem, sugando o sumo das plantas e respirando o aroma das flores, os olhos lancinantes da morte espiam o poeta, eivando-o de terror e tristeza. Uma estrofe suspende a descrição e formula uma máxima: “O futuro não está fora de nós/ mas dentro/ como a morte/ que só nos vem ao encontro/ depois de amadurecida/ em nosso coração/ E no entanto/ ainda que unicamente nossa/ assusta-nos”. O sólido tecido filosófico construído até aqui, revestido pelas redes de imagens, atinge um ponto lapidar: o sujeito afirma, incluindo-se num *nós* ontológico, que as possibilidades de viver (e morrer) estão todas, paradoxalmente, *presentes ocultamente* em cada ser. Assim como o amadurecimento das peras é o instante-limite do seu apodrecimento, o ápice do amadurecimento do coração do homem é a antessala de sua morte.

Mesmo essencialmente sua, constitutiva do devir humano insuperável, ela, a morte, assusta, mas, ao menos, a consciência madura de sua inevitabilidade ameniza o medo de seu advento. A postura segura e sóbria frente à morte tecida nos dois últimos livros de Gullar é revertida aqui num espetáculo de desmesura e delírio que, em vez de reconstituir o sentimento de desolação do sujeito cindido pela passagem do tempo, faz-nos ver, num oxímoro axiomático da *essência do real* semeado desde a reconfiguração concreta da subjetividade em “Dentro da noite veloz”, que é exatamente porque existe a morte que a vida é tão bela, isto é, só porque o tempo invade nossos corpos e inocula a morte por nossas veias é que, reavaliando o palco pelo público, a peça da existência pode acontecer. O podre não ceifa o fulgor, antes cria-o – a morte permite a vida *ser*. Antes dessa conclusão, porém, o sujeito, em processo de fusão com Rilke e com a humanidade, continua a narrativa da morte do poeta, fazendo cada particularidade do tormento rilkeano soar como quintessência das angústias humanas:

Por isso finge que não a presente,  
                   que não a advinha nos pequenos ruídos  
 e diz a si mesmo que aquele grito que ouviu  
                   ainda não era ela  
                   terá sido talvez a voz de algum pássaro  
                   novo no bosque

A verdade, porém, é que a mão inflama  
                   todo ele  
                   queima em febre

Que se passa? Está incômodo em seu próprio corpo

este corpo em que sempre  
 coube como numa luva  
 macio, e afável, tão próprio que jamais poderia imaginar-se noutro.  
 E agora o estranha. Olha-se  
 no espelho: sim são seus  
 estes olhos azuis,  
 o olhar porém  
 esconde algo, talvez  
 um medo novo. Mira  
 as mãos de longos dedos: são suas  
 estas mãos, as unhas, reconhece-as, mas  
 já não está nelas como antes.  
 Com estas mãos tocava o mundo  
 na sua pele  
 decifrou-se o frescor da água, a veludez  
 do musgo como  
 com estes olhos conheceu  
 a vertigem dos céus matinais  
 neste corpo  
 o mar e as ventanias vindas  
 dos confins do espaço ressoavam  
 e os inumeráveis barulhos da existência: era ele  
 seu corpo  
 que agora  
 ao mundo se fecha  
 infectado de um sono  
 que pouco a pouco o anestesia  
 e anula.

Como sentir de novo na boca (no caldo  
 da laranja)  
 o alarido do sol tropical?

(GULLAR, 2015, p. 637-638)

Indo e voltando da alegoria ao autobiográfico, o sujeito lírico continua narrando o padecimento de Rilke, detalhando cada vez mais os aspectos do desfazimento do poeta. Rilke, agora já consciente do fenômeno mortal que alastra-se dentro de si, “finge que não a presente,/ que não a advinha nos pequenos ruídos”, preferindo associar aos pássaros o grito estridente que era, na verdade, a circulação fulminante da morte pelo bosque. Queimando e inflamando de febre, o poeta-personagem-símbolo sente uma angústia incomparável por incomodar-se “em seu próprio corpo/ [...] em que sempre/ coube como numa luva/ macio,/ e afável”. Quando Rilke olha-se no espelho e estranha-se, lembramo-nos de “O espelho do guarda-roupas”, de *Na vertigem do dia*, analisado por nós, em que a imagem do espelho

estilhaçado significa tanto a memória reprimida quanto a identidade perdida. Agora, são os mesmos olhos azuis do poeta austríaco que refletem no objeto espelho, mas “o olhar porém/ esconde algo, talvez/ um medo novo”, pois seu espelho interno percebe, vendo-se projetado no espelho-objeto, sua desfiguração corporal e existencial.

A consciência de si não reconhece-se mais em seu corpo, não está nele como antes. Sua roupagem epidérmica, a pele, cheia de terminações nervosas, receptáculos do mundo, não possui a mesma sensibilidade que sempre teve, quando, “Com estas mãos/ [...] decifrou-se o frescor da água/ a veludez do musgo”. A “vertigem dos céus matinais” e o “mar e as ventanias vindas/ dos confins do espaço”, contemplados outrora pelos olhos de Rilke, perdem seu grande expectador e tradutor, pois “seu corpo/ [...] agora/ ao mundo se fecha”. O corpo-Rilke, sistema ordenado de funções vitais, organismo fluindo pelo mundo, é infectado pelo sono da morte, veneno “que pouco a pouco o anestesia/ e anula”. Mas o ser, dentro do corpo em desmantelo, resiste: “Como sentir de novo (no caldo/ da laranja)/ o alarido do sol tropical?”. João Guilherme Paiva (2015) aponta esse verso como um momento de mergulho mais radical do sujeito lírico gullariano nas próprias vivências nessa fusão com Rilke, pois o poeta austríaco não teve contato com o sol tropical:

Ferreira Gullar converte o tema da morte, segundo Rainer Maria Rilke, ou a morte de Rainer Maria Rilke, num pensamento sobre a sua própria morte. E, por conseguinte, nas próprias memórias guardadas em seu corpo. Se fosse lido distraidamente, a aparição do sol tropical poderia soar apenas como uma idiosincrasia do poema. Mas uma leitura que tenha como horizonte o livro *Em alguma parte alguma e, indo além*, a trajetória do poeta (como na aflita tentativa de resguardar suas lembranças mais singulares no *Poema Sujo*) perceberá que agora é Ferreira Gullar quem assume a voz do poema. E mais que isso, torna retrospectivamente ambíguo todo conteúdo sobre a morte visto até aqui (PAIVA, 2015, p. 9).

Desde o começo, a voz lírica vai penetrando nas brechas da figura-tipo Rilke para compor-se com ela e, depurando a reflexão, criar a alegoria. Mas é no aparecimento do “sol tropical” – , que Rilke, certamente, não viu – quando a projeção do sujeito lírico torna-se mais radical, num movimento paradoxal: justamente por aludir às suas vivências ele amplia a carga alegórica do poema, fazendo da narração da morte de Rilke uma antevisão da sua e uma descrição da morte da humanidade.

Se meu corpo sou eu  
como distinguir entre meu corpo e eu?  
Quem ouviu por mim  
o jorro da carranca

a dizer sempre a mesma água clara?

Agora, porém, este corpo é como uma roupa de fogo  
 que o veste  
     e o fecha  
     aos apelos do dia  
     Com fastio  
                 vê o pássaro pousar no ramo em frente  
 já não é alegria  
 o sopro da tarde em seu rosto  
     na varanda.

Alguma coisa ocorre  
 que nada tem a ver com o nascer do poema  
 quando ainda sussurro sob a pele  
 prometendo a maravilha  
                 (abafado clamor de vozes  
                 ainda por se ouvir  
                 a girar nas flores  
                 e nas constelações)

Alguma coisa ocorre  
 e se traduz em febre  
                 e faz  
 a vida ruim  
     É desagradável estar ali  
     num corpo doente  
                 que queima  
     de um fogo enfermo  
 que cala o mundo  
     e turva-lhe  
     o esplendente olhar.

(GULLAR, 2015, p. 638-639)

Na luta corporal rilkeana, o momento de aguda dor é também o de aguda reflexão sobre sua identidade e, para além disso, sobre a identidade de si como categoria humana universal. Uma percepção fisicalista e mecanicista da vida humana manifesta-se, lançando-o em divagações: “Se meu corpo sou eu/ como distinguir entre meu corpo e eu?”. Quem ouviu, pelo poeta, “o jorro da carranca”? Lembramos, imediatamente, do questionamento recente no livro: “eu sou o meu osso?”. Ele mesmo, Rilke, é quem, desde o nascimento, esteve *em-si*, mas, agora, a divisão entre *eu* e *corpo* é como um eletrochoque despersonalizando-o, pois o “corpo é como uma roupa de fogo/ que o veste/ e o fecha/ aos apelos do dia”, e ter ciência disto é dobrar sua dor, elevá-la da dor física para a dor espiritual. A alegria de viver

desvanece-se na difusão do fogo da morte dentro de si, e os seus olhos, quando veem “o pássaro pousar no ramo em frente”, não mais contemplam admirados o espetáculo da natureza, do “sopro da tarde em seu rosto”, apenas vagam com “fastio”. Entre delírios e devaneios, os maravilhosos sonhos da poesia, ambicionando as criações mais belas, dissipam-se na avassaladora destruição de seu organismo.

O verbo *sussurrar* aparece na primeira pessoa do singular, indicando ou uma autorreferência fugaz do sujeito lírico ou um travessão aberto para a fala do poeta-personagem: “Alguma coisa ocorre/ [...] quando ainda *sussurro* sob a pele/ prometendo a maravilha [grifo nosso]”. A maravilha do poema, perpassando o poeta como “abafado clamor de vozes/ ainda por se ouvir/ a girar nas flores/ e nas constelações”, frustra-se pelo atropelamento da morte do corpo, logo, da morte da língua (e da poesia). A descrição pormenorizada do insuportável padecimento continua, indicando que “Alguma coisa ocorre” – a consciência de Rilke ainda resiste a aceitar os sinais da explosão –, e pela “febre” a vida torna-se “ruim”, “desagradável”, “doente”, queimando “de um fogo enfermo”, que, calando o homem, cala seu “mundo”, turvando “o esplendente olhar” que contemplava esse mundo.

Que se passa afinal?  
 Será isto  
     morrer?  
 Terá sido um aviso  
 o uivo que ouviu  
 naquela noite prateada em Ullsgraad?

Assim se acaba um homem  
 que sem resposta iluminou  
     o indecifrável processo da vida  
 e em cuja carne sabores e rumores se convertiam  
     em fala, clarão vocabular,  
     a acessibilidade do indizível.  
 E quem dirá  
     por ele  
 o que jamais sem ele será dito  
     e jamais se saberá?

(GULLAR, 2015, p. 639)

E pergunta-se Rilke, objetivação do sujeito lírico autorreflexivo, questionando sua morte, a morte dos poetas, da poesia, dos homens em geral e a *morte da vida*: “Será isto/ morrer?”. Dilatada na metonímia, a imagem da morte retorna na individualidade de Rilke:

“Assim se acaba um homem/ que sem resposta iluminou/ o indecifrável processo da vida”, ou seja, é do modo mais deprimente e desamparado que finda a vida de quem, sem buscar as respostas definitivas e essenciais para as dúvidas da existência, jogou luz, pela “fala, clarão vocabular”, sobre o grande enigma, a própria vida, um “processo indecifrável”, retirando da própria “carne sabores e rumores” para convertê-los em poesia.

A fala poética não *explica*, como a filosofia, a ciência e a religião pretendem, mas *expressa* o indizível de forma acessível, pois provoca, comove e desperta sensações, significados, sentidos que, talvez, satisfaçam mais do que as explicações, justamente por estas esbarrarem nos limites do conhecimento humano, e já a expressão poética, ao contrário, conforta, alimenta, afirma a vida através da beleza da palavra escrita. Mas como, após o fim daquele que falava, de modo único, a vida, dizer aquilo que ele diria, sua poesia? Por trás desse questionamento do sujeito sobre a perda da poesia na perda da existência corporal de Rilke, também ecoa, sem dúvidas, a aflição gullariana sobre sua permanência lírica após seu desenlace empírico. A questão levantada, sobre a durabilidade da poesia, nos remete a outro poema do livro, “Fica o não dito por dito”, no qual o sujeito reflete, por meio de uma dicção límpida e metódica, sobre o que, de fato, é o *conteúdo* da poesia – e sobre suas possibilidades de expressão:

### FICA O NÃO DITO POR DITO

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

[...]

o poema  
 ante de escrito  
 antes de ser  
 é a possibilidade  
 do que não foi dito  
 do que está  
 por dizer  
 e que  
 por não ter sido dito  
 não tem ser  
 não é

senão  
possibilidade de dizer

[...]

o poeta  
não revela  
    o oculto  
inventa  
    cria  
o que é dito  
    (o poema  
que por um triz  
    não nasceria)

[...]

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

é que só o que não se sabe é poesia

(GULLAR, 2015, p. 553-557)

Da página em branco, o sujeito, aflito, tenta extrair o poema. A condição pré-escrita do poesia, o aflito silêncio, é, na verdade, o que move o sujeito: a possibilidade de dizer, isto é, de criar uma forma verbal bela para seu impulso sensorial, é o que permite a escrita. A primeira palavra do poema é uma escolha que reduz a infinidade de possibilidades numa necessária continuidade de raciocínio poético, isto é, aberta a arena das palavras, o sujeito, para fazer o poema, seleciona um caminho conceitual/imagético/rítmico que singulariza a amplitude de possibilidades de dizer. O que não foi dito não tem ser, não é matéria-poema, é desejo em hesitação: deslanchar o poema é satisfazer o desejo poético contido. A potência criativa da poesia, assim, da completa arbitrariedade da linguagem, retira (“por um triz”) os sentidos que serão ditos, revelando o oculto da fala. Nesse poema, o sujeito lírico expressa uma metapoesia que abrange a forma concisa e contida do final da obra gullariana, mas rejeita o predominante teor autobiográfico do período, embora instaure uma forte marca alusiva de autorreferência ao afirmar que, mesmo não dizendo completamente o mundo – pois a fala não

reproduz *de fato* os objetos, apenas evoca-os (remete-se a eles) –, de certo modo, “embora sem dizê-lo”, ele fala do “cheiro da fruta” e do “galo no quintal”, fazendo-os aparecer simbolicamente (GULLAR, 2015, p. 554).

O trecho final do poema sintetiza todo o questionamento desencadeado até então, resultando na conclusão do sujeito de uma certa defesa do espontaneísmo da poesia, impulso criativo que, emergindo das vísceras do poeta, só toma forma linguística no ato mesmo de composição – ou seja, não há um conjunto de ideias que antecede o falar poético, pois esse falar é a formalização verbal das sensações que afloram na subjetividade. Em seu potente lirismo de teorização poética, ele se (nos) pergunta: então o poeta “disse/ o que disse/ sem saber o que dizia?” Ou, mesmo sabendo, “ele o sabia sem sabê-lo”, isto é, só tomou *consciência* de que tinha algo a ser dito ao dizê-lo? Ou o ato de enunciar é que, simultaneamente, revela (ou cria) para si o conteúdo dessa enunciação? O sujeito conclui que “se já o soubesse?/ não o diria”, pois é que só o que não se sabe é poesia”, ou seja, o conteúdo surge na própria forma, porque a poesia, criação verbal que expressa o espanto com o mundo, só pode existir numa nova experiência subjetiva. A poesia nasce, justamente, na exumação da fala comum, na condensação da prosa, enfim, na construção linguística de uma experiência estética, por isso, o dito é a particularização da infinidade de não (ainda) ditos poemas, aquilo que era *potência* e, caso houvesse oportunidade de expressão, seria *ato*.

Dessa digressão, podemos voltar a acompanhar a indagação do sujeito de “Rainer Maria Rilke” sobre a possibilidade do dito rilkeano, realização autoral singular de uma das milhões de possibilidades expressivas/criativas existentes, permanecer enquanto experiência estética na vida de quem o lê. O *dito* da poesia, enquanto poema feito, feitura escrita da fala imaginada, realiza-se aqui, pois a poesia só pode ser contemplada depois de realizada – por isso, morrendo Rilke, morre sua poesia. Ou não? Na permanência da letra resguarda-se a vivência poética de quem a grafou/gravou na página? Ou a página é, infelizmente, a anulação literária da poesia vivida? É dos versos finais que virá a luz da resposta, não como explicação racional, mas como experiência de escrita que expressa o *ser* da poesia, criação estética que, representando a morte, revela a força da vida, inventando novos modos de dizê-la, desdizê-la ou não dizê-la:

Verdade é que cada um morre sua própria morte  
que é única porque  
feita do que cada um viveu  
e tem os mesmos olhos azuis  
que ele



“diferentes vidas”, e as vidas são vividas “até o momento em que as vozes foram ouvidas”. Isto é, a vida particular se coletiviza no encontro do *eu* com o *outro*, quando o eco sai de uma boca, ressoa e encontra os ouvidos, ou os odores são compartilhados pelos narizes, quando “o cheiro da fruta se desatou na sala”, renovada alusão aos jogos frutais de sua obra, em especial, ao “O cheiro da tangerina”, analisados por nós. Cada *corpo-vida*, desintegrando-se em chamuscas ou reluzindo nelas, é uma “mistura de carne e delírio”. A *carne-delírio* humana, ao perder-se para a morte, faz o mundo perder a especificidade que ela possuía, em sua “quantidade de sol na pele”, “vertigem na alma” e “necessidade de amor/ e permanência” – mas é só o horizonte da morte que permite a fulguração delirante da carne do sujeito em vida:

E quando enfim se apagar  
no curso dos fenômenos este pulsar de vida  
quando enfim deixar de existir  
este que se chamou Rainer Maria Rilke  
desfeito o corpo em que surgira  
e que era ele, Rilke,  
desfeita a garganta e a mão e a mente  
findo aquele que  
de modo próprio  
dizia a vida  
resta-nos buscá-lo nos poemas  
onde nossa leitura  
de algum modo  
acenderá outra vez sua voz  
porque  
desde aquele amanhecer em Muzot  
quando ao lado do dr. Hammerli  
subitamente seu olhar se congelou  
iniciou-se o caminho ao revés  
em direção à desordem

(GULLAR, 2015, p. 640-641)

Da imagem da morte humana, mas também da morte como processo natural de todos os fenômenos do mundo, ponto final do itinerário metafísico, histórico e pessoal da passagem do tempo, volta-se, agora, para a chama rilkeana apagando-se, pulsando até que o palpitar do coração seja interrompido – como no tique-taque do *Poema sujo*, ou no enguiçar dessa peça-chave em “Morrer no Rio de Janeiro”. Perpassando o “curso dos fenômenos”, desfazendo “o corpo em que surgira/ e que era ele, Rilke” – resolvendo, assim, a dúvida sobre o binarismo corpo/alma anteriormente citado –, desfazendo “a garganta e a mão e a mente” – a mente

pensa e imagina, a garganta fala e a mão escreve –, a morte também abole a possibilidade de mais poesia, potência criadora sucumbida – logo, ceifa-se a continuidade do “modo próprio” que Rainer Maria Rilke “dizia a vida”.

Mas a poesia feita, a que injetou o universal poético nos poemas particulares, essa poderá, sempre, ser revisitada, e é justamente aí que o poeta Rilke – metaforicamente, Gullar também, pois, num exímio movimento polissêmico, a intensificação da alegoria provoca um giro expressivo que resulta na autorreferência autobiográfica mais evidente, já que, exaltando a força viva da obra escrita de Rilke, Gullar exalta a sua própria – transpõe sua singularidade em generalidade, transformando-se numa metonímia do *ser-poeta* ou mesmo da *poesia em si*, pois “resta-nos buscá-lo nos poemas/ onde nossa leitura/ de algum modo/ acenderá outra vez sua voz”. O pó da morte, remexido na leitura do poema, reacende o lume da vida outra vez – lembremos de “Arte poética”. A imagem do corpo de Rilke desfazendo-se e refazendo-se em símbolo, emblema da poesia, nos lembra, novamente, o monumento-poema “Dentro da noite veloz” erigido a Che Guevara.

Descrevendo o desenlace rilkeano (invocando o seu próprio?), o sujeito lírico diz que, num amanhecer, quando “subitamente seu olhar se congelou/ iniciou-se o caminho ao revés/ em direção à desordem” – mais uma vez, a morte como revés resgata “Nova concepção da morte”: apagada a vela, a cera espalhou-se desordenadamente. A desordem gerada pelo sono da morte, pelo veneno infectando o corpo em falecimento, dialoga diretamente com outro poema do livro, “Desordem”, em que o sujeito, numa dicção similar ao de “Fica o não dito por dito”, soando até mesmo como continuação deste, diz:

### DESORDEM

meu assunto por enquanto é a desordem  
o que se nega  
à fala

[...]

por mais que diga  
e porque disse  
sempre restará  
no dito o mudo  
o por dizer  
já que não é da linguagem  
dizer tudo

[...]

o meu assunto  
é o não dito não  
o sublime indizível  
mas o fortuito  
o possível  
de ser dito  
e não o é  
por descuido  
ou por intuito

[...]

a palavra  
é o não ser

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

e o dito (a  
não coisa) é só  
gramática

o jasmim, por exemplo  
é um sistema  
como a aranha  
(diferente do poema)  
o perfume  
é um tipo de desordem  
a que o olfato  
põe ordem  
e sorve  
mas o que ele diz  
excede à ordem  
do falar  
    por isso  
    que  
    só  
desordenando  
a escrita  
    talvez se diga  
aquela perfunctória

ordem  
inaudita

[...]

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

a fala, meu amor  
não fede  
nem cheira

(GULLAR, 2015, p. 557-560)

A conclusão de “Fica o não dito por dito” está aqui de volta, numa espécie de desenvolvimento do raciocínio do poema anterior: a linguagem não diz tudo, por isso, “sempre restará/ no dito o mudo/ o por dizer”, aqueles fios verbais que, “por descuido/ ou por intuito”, não foram amarrados na expressão, “fortuito possível de ser dito”, mas que não é, ou ainda não foi elaborado pela organização linguística. O acaso torna-se necessidade<sup>67</sup> no momento exato em que uma possibilidade é realizada e, dela, encaminha-se o poema, restando “o mudo”, “a borra”, “a sobra”, “a escória”, “a incúria”, “o não caber”, possibilidades que o “acurado apuro” do poeta não efetiva na realidade do poema (GULLAR, 2015, p. 557-558).

O sujeito, então, diz que seu assunto não é “o sublime indizível”, o inefável que sobrepuja a limitação humana, mas – de modo bem prático e desmistificado – o que, por um triz, não foi dito, já que “somente a própria coisa/ se diz toda/ (por ser muda)”. A mudez das coisas dá-lhes seu caráter real, de ser fechado em si, refletor, mas não reflexivo, diferente da consciência lírica ou, no geral, da própria mente humana, que pensa o mundo e, através da linguagem, estrutura-o. Lembremos aqui do cheiro da tangerina, que, mesmo expresso liricamente, não é, de acordo com o sujeito daquele poema, *dito* integralmente, ou seja, reproduzido em sua realidade sensorial, odorífera. Como a coisa excede à ordem sintática, é

<sup>67</sup> “O poema, para mim, é a grande aventura de como fazer. Costumo dizer em palestras para estudantes de que, quando vou escrever um poema, a página está em branco e isso significa que todas as probabilidades estão abertas, são infinitas. Na hora que sorteio uma palavra, reduzo a probabilidade, é menos acaso. Mas eu não sei o que vai acontecer, é uma aventura” (GULLAR, 2013, p. 4).

preciso, então, para expressar aspectos de sua existência, que o poeta desordene a escrita para dizer “aquela perfunctória/ ordem/ inaudita” (GULLAR, 2015, p. 557-558).

A ideia da desordem é apresentada, pelo sujeito, numa sinestesia filosófica, evocando, mais uma vez, imagens-síntese da obra gullariana – por isso, como no outro poema, o teor reflexivo sistemático, filtrado no minimalismo depurador da expressão característico do livro, adquire, novamente, inclinação de uma autorreferência alusiva: quando podre, os ácidos da polpa da pera entram num estado de desfazimento, desordenando o *sistema-pera*, apodrecendo-o. Correspondente à imagem do apodrecimento da fruta como desordenação do seu sistema interno que a rege, está a imagem da linguagem como um magma que é filtrado pelo ato de escrever, mas pela escrita desordenada, ou seja, é desordenando as formas padronizadas de escrever que a linguagem ganha vida na poesia.<sup>68</sup>

Cada coisa é um *sistema em si*, um conjunto de partes em movimento que operam dentro de um todo, vivificando-o e, conseqüentemente, conduzindo-o para a morte, para o perecimento. O *sistema-jasmim*, por sua vez, emite seu conhecido perfume que, desordenado, ao chegar às narinas é colocado em ordem e significado como o cheiro da flor. O sujeito lírico, catalisando o sistema da pera e do jasmim através da desordenação da linguagem, diz que, no entanto, a fala é só som e ideia, “rumor” que evoca a coisa (fruta ou flor), mas não dissemina seu odor “pela casa inteira”. A imagem do jasmim nos conecta a mais um poema do livro:

### O JASMIM

me invade as ventas  
no limite do veneno

assim de muito perto  
esse aroma rude é um oculto fogo verde  
(quase fedor)  
que me lesiona

---

<sup>68</sup> Em tom bem-humorado e sem pendor teorizante, Gullar comenta, em entrevista, como a arte da tradução é uma operação prática, através da qual cria a si mesmo entre a razão e a loucura, a vida e a morte, a poesia e o silêncio: “Para ser sincero, nunca estive à beira da loucura, nunca achei que fosse pirar. Sempre fui fascinado pelo lado escuro da vida e pela complexidade que a loucura expressa, mas jamais me deixei arrastar por isso. Sempre fui muito seguro, como se tivesse a possibilidade de mexer nesse mundo louco sem correr risco de me afundar nele. Agora, o que faço é desaprender a escrever e, pela desordem, chegar ao indizível. É que não acho que a racionalidade seja tudo. Tenho horror quando se subestima a capacidade do homem de governar as coisas, mas sei que a razão não basta, especialmente quando se trata de arte. É uma coisa complicada que, ao mesmo tempo, tem a ver com a linguagem. Se desordeno totalmente a linguagem, não expresso nada; se me submeto à ordem total, só expresso o que a ordem me permite expressar. Fora da linguagem, do ponto de vista da expressão, não há nada. Os significados não estão dispersos no ar, e sim na linguagem. É com ela que tenho que fazer” (GULLAR, 2013, p. 152-53).

as narinas

entre o orgasmo e a morte  
 mal pergunta  
 o que é isto um cheiro?  
     quem o faz?  
         a flor e eu?

[...]

Nasce o perfume com as florestas  
 um silêncio a inventar-se nas plantas  
 vindo da terra escura  
 como caules, talos ramos folhas  
     o aroma  
 que se torna arbusto – um jasmineiro.

[...]

Tudo isto para dizer que ontem à noite  
     arranquei flores de um jasmineiro  
     no Flamengo  
 e vim com elas  
     – um lampejo entre as mãos –  
     pela rua  
 sorvendo-lhe o aroma selvagem  
 enquanto foguetes Tomahawk caíam sobre Bagdá

(GULLAR, 2015, p. 563-564)

Nesse poema, o sujeito lírico narra um passeio à noite sorvendo “o aroma selvagem” de algumas “flores de um jasmineiro”, que invadiu suas narinas e, de tão forte, tornou-se quase um fedor, “no limite do veneno”. Diferentemente dos outros poemas que utilizamos para fazer analogia a “Rainer Maria Rilke”, neste presenciamos um episódio da vida do poeta, num teor autobiográfico que, se não possui aquele intimismo desnudo e nítido típico do autobiografismo lírico ao autor, é porque a contundência visual do poema gera um cena epifânica, rejeitando a narração detalhada do evento. O arrancar das flores “ontem à noite”, instante fugaz e repentino, gera uma profunda experiência sensorial que transforma-se em complexa experiência poética.

A intensidade do aroma é tão marcante que nos lembra a sensação traumática, absurdamente bela, de “Pintura”, quando o sujeito atordoa-se com a cintilação amarela no canto do quadro. Aqui, se a visão dá lugar ao olfato, o efeito da sensação se assemelha,

penetrando o âmago do sujeito e marcando-o visceralmente, ao ponto de tornar a experiência sinestésica: o “aroma rude é um oculto fogo verde”, que o arrasta até os liames do orgasmo e da morte – como se esta, na verdade, derivasse daquele, ou seja, o orgasmo, de tão prazeroso, levasse o sujeito até o limite da experiência de ser, de sentir, de contemplar a beleza. A perversidade do jasmim (“como o anis/ que a muitos poetas endoidou”) é sublime: “lampejo entre as mãos”, as flores colhidas pelo sujeito em seu flamar pelo bairro do Flamengo retiram-lhe momentaneamente a condição de ser social e suspendem-no na embriaguez do olor dos jasmims.

A sincronia panorâmica, largamente utilizada por Gullar ao longo de sua obra, como vimos, reaparece, em lampejo, na cena final do poema, entre o niilismo e o cinismo: enquanto o sujeito sorvia o aroma selvagem e mergulhava cada vez mais no delírio do jasmim, absorvendo o sistema da flor através do olfato, uma guerra acontecia do outro lado do mundo, em Bagdá, onde caíam mísseis. O sujeito, dissociando o lirismo do compromisso político, possui um sentimento social bem diferente daquele da *Noite veloz*, quando lamentava a Guerra do Vietnã e a morte de Che Guevara na guerrilha boliviana, o que evidencia não apenas o afunilamento intimista dessa subjetividade, mas também sua desvinculação das conjunturas sociais e suas demandas políticas imediatas. Porém, podemos também pensar que esse contraste na cena final faz realçar a guerra, o que seria, inversamente, uma forma de marcar a importância do evento social catastrófico, não ignorando-o, mas colocando-o em paralelo com a vivência individual do sujeito, espantado com cheiros de frutas e flores e desiludido de canalizar a pungência de sua vida na transformação das estruturas sociais. Com efeito, o que interessa a esse sujeito é o processo de ser e perecer das coisas no mundo e, por conseguinte, a capacidade poética de dizer essa desordem das coisas, sem, contudo, desolar-se como no começo da obra.

O poder sublime/terrível do cheiro do jasmim, que, do ápice do orgasmo, leva à morte, serve-nos, como analogia, para interpretar a morte rilkeana. Reentrando no cenário de terror e beleza do longo poema, compreendemos, pela descrição reflexiva do sujeito lírico, que o caminho em direção à desordem é dismantelo do *sistema-corpo* de Rilke, mas é também cristalização de sua poesia no mundo. Derramando-se pelas folhas, respirando o ar e abrigando, lentamente (e para sempre) o corpo vivo, a máquina de carne e delírio, o sistema *humano-poético* chamado Rilke, o cheiro do jasmim é, ao mesmo tempo, bálsamo e veneno, orgasmo e destruição, adormecimento de uma alma humana sob a perene transformação metafórica em *rosa*, símbolo universal dos artistas e dos poetas. Enfim, o protótipo poético

“Rilke” dissolve-se na metonímia da poesia e na metáfora de Gullar – por isso, o poema é, simbolicamente, uma autorreferência do sujeito lírico gullariano:

Hoje, tanto tempo depois  
quando não é mais possível encontrá-lo  
em nenhuma parte  
– nem mesmo no áspero chão de Rarogne  
onde o enterraram –  
melhor é imaginar  
se vemos uma rosa  
que o nada em que se convertera  
pode ser agora, ali, contraditoriamente,  
para nosso consolo,  
um sono,  
ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras.

(GULLAR, 2015, p. 641)

Fechando o túmulo de Rilke e abrindo as portas da eternidade poética, o sujeito lírico, projetado na cena fúnebre que descreve, descobre a possibilidade suprema da poesia: superar a morte, não por evitá-la, mas, justamente, por fazer perdurar a beleza do vivido mesmo após seu término. Assim, o *fogo* da vida, essa pulsante, dolorosa e encantadora experiência de ser e perecer no mundo, grava os rastros luminosos de sua realidade fenomênica na forma do poema. A pulsão é grafada no papel, não para mumificar-se na página – como o sujeito de “Arte poética” temia –, mas para infundir na permanência da letra a duração do vivido. A passagem do tempo não dissipa a vitalidade do que existiu, ao contrário, enaltece-a, devido à dimensão monumental que lhe é concedida – o mesmo *tempo* que degrada e desgasta também exalta e monumentaliza, logo, perecer é condição para perdurar. O espetáculo da morte, então, neste ato final, recebe uma infusão dramática que faz a vida perder a insipidez niilista que o amadurecimento do sujeito empírico impôs, sob forma de contenção expressiva, ao sujeito lírico: o degrau acima do “Aprendizado”, onde a morte era sem ênfase, toma uma dimensão agônica de exaltação da multiplicidade e da intensidade da vida.

Por isso, “tanto tempo depois” da morte de Rainer Maria Rilke, “quando não é mais possível encontrá-lo/ em nenhuma parte/ – nem mesmo no áspero chão de Rarogne/ onde o enterraram”, o sujeito afirma, numa formulação alegórica absoluta sobre a poesia, que “melhor é imaginar/ se vemos uma rosa/ que o nada em que se convertera/ pode ser agora, ali, contraditoriamente,/ para nosso consolo/ um sono/ ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras”. Imergindo-se nesse desenlace, o sujeito participa da ideia de eternidade

que a poesia, *metáfora da vida*, permite. Após a decomposição completa do corpo, a lembrança de quem fora Rilke – ou Gullar, ou qualquer poeta – dura na imagem da rosa, pois o nada em que o ser se converteu torna-se uma existência negativa e simbólica ali, consolando não apenas a memória do indivíduo, mas a memória coletiva humana, criando uma saudação absoluta da arte poética.

A potente imagem do corpo desfeito tornado túmulo, sobre o qual, rosa, a vida torna-se poesia, assemelha-se com o pedido do sujeito lírico de outro poema do livro, “Um pouco antes”, em que diz, desejando a eternidade tanto na integração com a natureza quanto na simbolização poética dessa integração: “Quando já não for possível encontrar-me/ [...] ao veres no horizonte/ sobre o mar de Copacabana/ uma nesga azul de céu/ pensa que resta alguma coisa de mim” (GULLAR, 2015, p. 599). Desejando essa morte monumental simbolizada na paisagem exuberante (“na radiante solidão mãe do poema”, “na quebrada do Yuro”), a voz lírica pede a nós que, antes de dissipar-se para sempre, seja lembrada ao olharmos “aquela nesga/ azul celeste”, como aquela “macha azul” oculta no coração do sujeito, e, assim, imaginemos seu rosto, sua face-símbolo esvaindo-se na dispersão das nuvens e reafirmando-se, para sempre, na letra do poema, verbo que envolve a concretude da vida.

Em “Rainer Maria”, o jogo de antropomorfizar a rosa<sup>69</sup> e metaforizar o homem em flor leva-nos ao desfecho do poema: o sono da morte, alcançado pela invasão de seu *bálsamo-veneno*, perpetua o ser sob as pálpebras da flor, perdura a poesia sob as pétalas dos olhos dos homens, enfim, pereniza, na poesia, a vida. No intercâmbio de imagens, “o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras” é, assim, o cheiro do veneno sob muitas pétalas, adormecendo a vida no túmulo da morte, estandarte da poesia. A solução para a degradação temporal do mundo humano é a afirmação da beleza da vida pela criação poética, infundindo uma transcendência simbólica na imanência da matéria impermanente, que perece – mas, no ato de

---

<sup>69</sup> Para finalizar, é interessante observar algumas questões que envolvem o poema. Primeiramente, há uma versão de que Rilke teria morrido infectado pelo espinho de uma rosa, o que confere à sua morte uma adorável aura mítica e, inversamente, concede ao poema de Gullar um inesperado toque biográfico. O verso “Evitaria ferir-se no espinho?” é o momento em que a voz lírica tematiza mais diretamente esse evento, mas todo o complexo campo simbólico-semântico do poema trabalha essa imagem-flor, donde, por espinho ou aroma, sai o veneno. Outro ponto a ser comentado é que Rilke foi o poeta estrangeiro mais importante na formação literária de Gullar, que ainda em São Luís entrou em contato com *As Elegias de Duino*, o que reconfigurou sua visão da poesia. Por isso, esse poema final ata de modo brilhante o prólogo e o epílogo de sua *obravidade*. Por fim, notemos que os versos finais do poema gullariano parafraseiam o epitáfio de Rilke, escrito por ele mesmo, onde vemos a imagem da rosa como metáfora da duração simbólica da vida após a morte, criando uma existência ontológica negativa que permanece “sob tantas pálpebras”.

Rosa, ó pura contradição, prazer  
de ser o sono de ninguém sob tantas  
pálpebras.

(RILKE, 1993, p. 198).

sua manifestação, fulge, como no poema-síntese do livro, “Uma corola”: “Em algum lugar/ esplende uma corola/ [...] não está em nenhum jardim/ [...] não cheira/ [...] não murchará/ apenas fulge/ em alguma parte alguma/ da vida” (GULALR, 2015, p. 573). Fulge na memória viva, que guarda, no espírito do tempo, a vertigem da luta *corpóreo-poética* contra a morte.

A subjetividade lírica construída em “Rainer Maria Rilke e a morte” difere-se da tendência geral de *Em alguma parte alguma*: o autocentramento do sujeito é fundamental no livro, e a autorreferência, muitas vezes de dimensão abertamente autobiográfica – estilo, como demonstramos, afinado em *Muitas vozes* –, é predominante. Por isso, esse poema é uma preciosa dissonância dentro do livro, mas que, de certo modo, combina, pelo contraste, as direções tomadas pelo sujeito. Podemos pensá-lo, inclusive, como o complemento “objetivo-alegórico” da subjetividade concreta e cotidiana corrente no intimismo maduro do autor. Afinal, como demonstramos, a subjetividade gullariana individualizada nunca perde, centralmente, o impulso reflexivo, pois os poemas mais prosaicos e autobiográficos emanam uma força de pensamento muito sólida, gerando até mesmo momentos em que o teor conceitual impera sobre o teor plástico dos versos. Contudo, no poema sobre Rilke, desfecho exemplar da *dialética lírica* do material e do metafísico, há uma excelência compositiva de ritmo, imagem e sentido – e consciente manejo gráfico dos versos – que reafirma a complexidade da poesia gullariana em seus picos criativos.

## CONSIDERAÇÃO FINAL

Enovelando a configuração do sujeito lírico de *A luta corporal* com o de *Em alguma parte alguma*, podemos concluir que, ao final da obra, o ímpeto destrutivo do princípio arrefece-se justamente porque as aflições de início são resolvidas ou apaziguadas. Em vez de aferrar-se na concepção atormentada da existência e buscar no ato de escrever uma perenização irrealizável, que mais aguça o sentimento niilista do que o supera, Gullar aceita a realidade concreta e, daí, procura acrescentar ao mundo, podemos designar assim, *epifanias céticas*, os poemas, que iluminam, mas não iludem. Ao sopro da leitura, eles evocam a plenitude uma vez sonhada, que, mesmo não atingida enquanto transcendência, é tornada real pela correspondência simbólica entre linguagem do poeta e realidade do mundo. Os poemas, escritos e lidos, penetram e fixam, em forma de experiência estética, na vida do escritor e do leitor, fincando sua potência transformadora na realidade afetiva da vida. Sobre seu compromisso irrevogável com o *real*, o poeta diz:

Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma. Universal é Bizuca, cuja voz se apagou com a sua garganta desfeita há anos no fundo da terra. Universal é o quintal da casa, cheio de plantas, explodindo verde no dia maranhense, longe de Paris, de Londres, de Moscou. [...] E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas dos subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso eu quis fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz (GULLAR, 2011, p. 142).

[...]

Devo dizer que a ligação com o real foi sempre uma necessidade da minha poesia. Se, em determinado período, essa ligação ameaçou romper-se, isso se deveu à tentativa de apreender o real em termos supostamente essenciais, e a ameaça de perdê-lo se expressou como um dilaceramento (GULLAR, 2011, p. 163).

No limiar do paradoxo, arriscamos dizer que Ferreira Gullar chega à percepção de que o ato criativo efêmero de escrita já é, em si, uma experiência estética plena, em que o poeta torna-se repleto de poesia, transfigurado pelo poder duradouro e transformador da palavra escrita, lida e ressoada na história. É possível concluir, enfim, que, ao amadurecer literariamente, Ferreira Gullar absorve e processa todas as experiências poéticas anteriores e estabelece, podemos dizer, a poesia como a criação de uma *expressão subjetiva vinculada ao*

*mundo* que, em vez de negá-lo, destruí-lo ou transcendê-lo, busca afirmá-lo e celebrá-lo. Por isso, a multiplicidade de estilos do seu projeto lírico representa a concepção de que a poesia deve responder às inquietações do autor, aos espantos que afloram constantemente em sua experiência de vida. A criação poética, deste modo, não é senão a formalização escrita de cada nova experiência do sujeito, transpondo sua empiricidade na expressão lírica, e, a partir dela, transformando-se enquanto sujeito no mundo, isto é, ao ficcionalizar-se no enunciado do poema, o poeta, na espiral lírica, reconstrói uma nova feição, voz e gestos pessoais, inventando sua identidade no mundo, exercício ontológico, por meio de sua identidade no poema, exercício estético.

## REFERÊNCIAS

### 1. De Ferreira Gullar:

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 2010.

GULLAR, Ferreira. *Augusto dos anjos ou vida e morte nordestina*. In: ANJOS, Augusto do. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia: uma luz do chão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Testemunho do poeta*. Revista USP. São Paulo, v. 36, p. 128-135, 1997-98.

GULLAR, Ferreira. *Natal em cana*. Folha de São Paulo, São Paulo, dezembro de 2006. Seção Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2412200628.htm>.

GULLAR, Ferreira. *Na vertigem da poesia – Uma conversa com Ferreira Gullar*, Dicta & Contradicta, São Paulo, maio de 2013. Disponível em: <http://martimvasques.blogspot.com/2013/05/na-vertigem-da-poesia-uma-conversa-com.html>.

GULLAR, Ferreira. *A trégua*. Cadernos de literatura brasileira do Instituto Moreira Salles, São Paulo/Rio de Janeiro, número 6, p. 31-55, setembro de 1998.

GULLAR, Ferreira. “*Não sou viciado em poesia*”. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 147-159, 2013.

GULLAR, Ferreira. MELO NETO, João Cabral de. “*Não me considero um poeta brasileiro*”: uma entrevista com João Cabral de Melo Neto feita por Ferreira Gullar, O GLOBO, Rio de Janeiro, dezembro de 1987. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/nao-me-considero-um-poeta-brasileiro-uma-entrevista-com-joao-cabral-de-melo-neto-feita-por-ferreira-gullar.html>.

### 2. Sobre Ferreira Gullar:

ARRIGUCCI, David. *O silêncio e muitas vozes*. Folha de São Paulo, São Paulo, junho de 1999. Jornal de Resenhas: Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>.

BOSI, Alfredo. *Roteiro do poeta Ferreira Gullar*. In: GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas: Ferreira Gullar*. São Paulo: Global, 2016.

BOSI, Viviana. *O fogo procura sua forma*. Estudos avançados. vol. 31, n. 89, 2017.

BRANCO, Priscila Nogueira; PIETRANI, Anélia Montechiari. *A transformação da natureza-morta em paisagem na poesia de Ferreira Gullar*. Texto Poético. v. 17, n. 33, p. 110-127, 2021.

CAMENIETZKI, Eleonora Z. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CÍCERO, Antônio. *Prefácio*. In: GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FRANCHETTI, Paulo. *Ferreira Gullar: notas sobre heroísmo*. Texto Poético. v. 13, n. 23, p. 301-320, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Prefácio*. In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

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

PAIVA, João Guilherme. *O último poema de Ferreira Gullar*. In: BASTOS, Dau (org.). *V Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *Poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *Entre golpes, revoltas e regressos: imagens e miragens do Chile na obra de Ferreira Gullar*. Texto Poético. v. 13, n. 23, p. 379-403, 2017.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *Da pera podre ao mármore frio: o itinerário da morte na poesia de Ferreira Gullar*. Odisseia. Natal, n. 4, p. 1-9, 2009.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *O poeta ao telescópio: imagens cósmicas na poesia de Ferreira Gullar*. Estação Literária. Londrina, v. 9, p. 7-21, 2012.

PIRES, Antônio Donizete. *Os jogos frutais e o poema: natureza viva; natureza-morta*. Travessias Interativas. v. 1, p. 1-30, 2013.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *Dentro da noite veloz: um panorama poético e histórico*. Diadorim. Rio de Janeiro, v. 15, p. 1-27, 2014.

SILVA, Renato Rodrigues da. *O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a poesia neoconcreta uniu-se ao mundo mundo*. Prometeus Filosofia. v. 7, n. 15, p. 1-29, 2014.

VILLAÇA, Alcides. *A luz e seus avessos*. Texto Poético. v. 13, n. 23, p. 276-300, 2017.

### 3. Geral:

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A máquina do mundo*. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ALMEIDA, Patrícia Sheyla B. *A fragilidade da beleza: um estudo sobre a subjetividade na composição da lírica*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. São Paulo: Global, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BILAC, Olavo. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2003.

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

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. *O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre*. Revista eLyra. v. 3, n. 3, p. 27-41, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CÍCERO, Antônio. *A máquina do mundo*. Folha de São Paulo, São Paulo, agosto de 2010. Seção Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>.

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Zênia e Patrícia Souza Silva Cesaro. Revista Signótica. Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, 2013.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. Revista USP. São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2009-2010.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Trad. Miguel Tamen. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo; Perspectiva, 2013.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.

HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Trad. Artur Mourão e António Fidalgo. Lisboa: LusoSofia, 1992.

JEAN-PAUL, Sartre. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MELO NETO, João Cabral. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Moura d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1964.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORAES, Vinicius. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia*. Trad: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do bem e do mal*. Trad: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O crepúsculo dos ídolos*. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RAGUSA, Giuliana (org.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno seguido de Correspondência*. Trad. Paulo Hecker Filho e Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho*. Revista *Metamorfoses*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 177-203, 2010.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão de poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.