

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT**

WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA

**METAL VERTIGINOSO:
A POESIA APAIXONADA DE FERREIRA GULLAR**

BELO HORIZONTE

2013

WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA

**METAL VERTIGINOSO:
A POESIA APAIXONADA DE FERREIRA GULLAR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte – MG

FALE/ UFMG

2013



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Metal vertiginoso: a poesia apaixonada de Ferreira Gullar*, de autoria do Mestrando WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt - UFC

Prof. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 2 de maio de 2013.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

G973.Yr-m Rocha, Wesley Thales de Almeida.
Metal vertiginoso [manuscrito] : a poesia apaixonada de
Ferreira Gullar / Wesley Thales de Almeida Rocha. – 2013.
240 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 234-240.

1. Gullar, Ferreira, 1930- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Subjetividade
na literatura – Teses. 4. Alteridade – Teses. I. Cury, Maria
Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.141

Para Ilca Vieira, Guilherme Rodrigues, Anelito de Oliveira, Geuvana Vieira, Márcia Prado e Pablo Henrique.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, pelo suporte e a oportunidade de desenvolver meus estudos com segurança e criatividade. E ao CNPq, pelo apoio financeiro indispensável para a realização desta pesquisa, através de bolsa concedida.

Com profunda admiração e respeito, agradeço à Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, por ter me conduzindo com zelo, inteligência e seriedade no processo de realização deste trabalho.

Aos Professores Dr. Ram Avraham Mandil e Dr. Cid Ottoni Bylaart, que participam da Banca de Defesa desta dissertação, dando uma contribuição capital para o estabelecimento final das leituras aqui vinculadas.

Agradeço a minha família, especialmente, a minha mãe, Giselda Maria de Almeida, a minha irmã, Giselle Francine, e a meu tio Antônio Carlos de Almeida, pelo estímulo e a confiança em meus projetos pessoais e profissionais.

A Geuvana Vieira e Márcia Prado, por terem me ajudado a segurar as pontas, quando as linhas da realidade tenderam a se quebrar. De modo muito especial, a Ilca Vieira de Oliveira, Professora Doutora na Unimontes, por ter me dado todo o apoio que precisei, desde o início de minha formação acadêmica. E ao Professor Dr. Anelito de Oliveira, mestre e amigo, pelo apoio e o incentivo indispensáveis.

A Yasmin Bispo, Guilherme Rodrigues, Thales Saymon, Rodrigo de Agrella, Alexander Nery, Ridalvo Félix e Virgínia Ramalho, pela companhia e o carinho, e pelos encontros e diálogos prazerosos e esclarecedores.

E a Pablo Henrique, presente em todos os momentos deste processo, principal testemunha de minha dedicação e paixão pela literatura, principalmente, pela poesia.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma série de leituras da obra poética de Ferreira Gullar a partir do conceito de *paixão*, fundante na tradição lírica moderna: a *paixão* como fundamento de uma poética crítica e transgressora, porque composta de uma energia *passiva* que, por sua força reativa, age sobre o que lhe afeta, rompendo o silêncio imposto pelas forças de dominação social, política e estética. A proposta é acompanhar a trajetória literária do autor, dando atenção especial aos livros de maior repercussão junto à tradição poética e ao contexto histórico.

O objeto de apreciação deste estudo compreende as três paixões fundamentais da lírica gullariana: a paixão pela poesia, a paixão pelo eu e a paixão pelo outro. Busca-se, em quatro capítulos, identificar e compreender os modos de expressão dessas paixões, tomadas como “pontos de dobragem” da poética em questão.

Ao se tentar definir a poesia de Gullar como *apaixonada*, pretende-se, mais que determinar seu universo de extensão, abrir sua percepção e compreensão ao movimento geral da lírica moderna, a que se alinha e dá continuidade. Essa abertura exprime-se no conjunto de alusões literárias e teóricas, desenvolvidas ao longo do trabalho; alusões de caráter assistemático, pois que traduzindo o livre exercício da linguagem, da imaginação e da consciência crítica de Gullar em sua obra.

RÉSUMÉ

Cette travail consiste en une série de lectures de poésie de Ferreira Gullar à partir du concept de *passion*, crucial dans la tradition lyrique moderne: la *passion* comme fondement d'une poétique critique et transgressive, parce que composée d'une passivité qui, en raison de sa force de réaction, agit sur ce qui vous touche, brisant le silence imposé pour les forces de domination sociale, politique et esthétique. La proposition est de accompagner la trajectoire littéraire de l'auteur, avec une attention particulière aux livres de répercussion majeure auprès de la tradition poétique et le contexte historique.

L'objet de étude de cette travail est les trois passions fondamentales de la lyrique gullariana: la passion pour la poésie, la passion pour le moi, la passion pour l'autre. L'on recherche, en quatre chapitres, l'identification et la compréhension des modes d'expression de ces passions, entendu comme "points de flexion" de la poésie de Gullar.

La définition de cette poésie à partir de la notion de *passion*, plus que déterminer votre univers, ouvre votre perception et compréhension au mouvement general de la lyrique moderne, à laquelle il appartient et continue. Cette ouverture se traduit à travers de l'ensemble des allusions littéraires et théoriques, développé dans le texte; allusions de caractère non systématique, reflétant ainsi le libre exercice du langage, l'imagination et la conscience critique de Gullar dans sa oeuvre.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
2. A POESIA APAIXONADA DE FERREIRA GULLAR.....	15
2.1. Modernidade insistente.....	16
2.2. Um complexo de transgressões.....	26
2.3. O revés da noite.....	42
2.4. Dentro da cidade nua e veloz.....	57
3. A PAIXÃO PELA POESIA.....	69
3.1. No reino da palavra, tudo que sopra é verbo.....	70
3.2. Criação inspirada.....	84
3.3. O avesso da voz na polpa fendida.....	95
3.4. Um instante de vida.....	110
4. A PAIXÃO PELO EU.....	124
4.1. Vida toda poesia.....	125
4.2. Corpo facho/ corpo fátuo.....	149
4.3. Retorno a São Luís.....	164
4.4. A magia do espelho.....	175
5. A PAIXÃO PELO OUTRO.....	185
5.1. O mistério do encontro.....	186
5.2. As paixões espúrias.....	201
5.3. A palavra solidária.....	220
5.4. Uma ciranda de rostos consumidos.....	232
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	243
7. BIBLIOGRAFIA.....	246

Vertigem, vertigem viva
Da paixão mais convulsiva

(Cruz e Sousa, “Recolta de estrelas”)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde a publicação de *A luta corporal*, a obra poética de Ferreira Gullar tem sido lida e analisada por grande parte de nossa melhor crítica. Apesar de toda a atenção que lhe é dedicada, ela guarda seu poder de incitação, demandando ainda novos estudos, sobretudo no que se refere aos vetores que impulsionam o seu “movimento”.

Tendo como ponto de partida essa consideração preliminar, este trabalho estuda a lírica gullariana no âmbito de suas *paixões*, tomando como objeto de inquirição, justamente, alguns desses seus vetores. Seriam eles: a paixão pela poesia, a paixão pelo eu e a paixão pelo outro.

É o próprio Gullar, no ensaio “Entre a natureza e a cultura”, que nos sugere a ideia central deste estudo. Ele afirma: “O poeta, particularmente sujeito aos espantos da vida, comove-se com eles, recebe-os como uma experiência única, irrepitível e efêmera, que, mal ocorre, já começa a apagar-se na sucessão dos acontecimentos”¹. Temos, então, na concepção de Gullar, o poeta como uma instância passiva que, em seu poder de reação, age sobre o que lhe afeta a consciência e a percepção crítica. Esta reação se exerce por meio da palavra poética, que se coloca em oposição direta aos discursos instituídos pelas forças de dominação estética, social e política.

Gullar é um poeta *apaixonado* no sentido de que realiza e reclama por uma poesia intensa, inspirada, intimamente ligada à vida cotidiana, mas, também, capaz de criar sua própria linguagem e de inventar formas. Trata-se, ainda, de uma poesia que pode ser tomada como expressão subjetiva, em que o eu se apresenta, mas de si disperso, isto é, buscando-se para além da referência a si próprio. Poesia que busca, sempre, alcançar o outro, conhecê-lo e reconhecê-lo no mundo, e até dizer por ele o que não pode ser dito senão no espaço poético. A nosso ver, são essas *paixões* que fazem com que os traços mais particulares da personalidade poética do autor persistam em meio às tantas experimentações e rupturas empreendidas em cada livro que publica.

¹ GULLAR, 2008b, p. 1080.

O conceito de “poesia apaixonada”, tal como o articulamos neste estudo, remonta ao Romantismo. O ensaísta inglês William Hazlitt, em texto de 1818, determina que “a poesia é a linguagem da imaginação e das paixões”. Em seguida, propõe: “A poesia apaixonada é uma emanção da parte moral e intelectual, assim como da parte sensível da nossa natureza; do desejo de conhecer, da vontade de agir e do poder de sentir. E deve recorrer a essas diferentes partes de nossa constituição para ser perfeita”². Para Hazlitt, a paixão compreende a razão, a sensibilidade e a ação num mesmo complexo expressivo: a linguagem poética.

O poeta-crítico mexicano Octavio Paz afirma que o conceito de “*paixão crítica*” é determinante na constituição da “tradição lírica moderna”:

La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno. Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica e sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega.³

Nesse sentido, a leitura de Ferreira Gullar como um poeta apaixonado é, também, a leitura de Gullar como um poeta da modernidade. Suas insistências exprimem a resistência do projeto moderno, e justamente no momento de transição para a pós-modernidade.

O *corpus* literário dessa dissertação se compõe de poemas, e não, necessariamente, de livros completos. Isso quer dizer que perpassamos a obra do poeta maranhense sem estabelecer privilégios a uma ou outra coletânea, mas buscando perceber, em um ou outro poema, a expressão mais consistente de um *pathos* criativo concernente a um *pathos* humano. Apesar disso, o movimento da abordagem não é aleatório, nem assistemático. Segue o curso da questão colocada pela consideração de cada *paixão* e pelo seu modo próprio de expressão, em um ou outro momento da obra. A partir de análises de composições selecionadas de acordo com o grau de *paixão* nelas implicado, tentamos desenvolver interpretações críticas e teóricas capazes de fundar uma visão própria do movimento poético de Gullar (seja com relação a um livro, num detalhamento mais preciso, seja com relação à obra, numa recursão mais genérica). A leitura que empreendemos repete, pois, o movimento da própria obra que estuda, ao ir, também, do particular ao geral, e da experiência pessoal à coletiva. O movimento ondulante

² HAZLITT. In: LOBO, 1987, p. 210.

³ PAZ, 1999, p. 411.

das análises traduz o caráter oscilante da poética gullariana. O arsenal de referências teóricas, mobilizado ao longo dos quatro capítulos, dá fundamentação às análises. Temos consciência de que corremos o grave risco de submeter os poemas a determinações oriundas de outro tipo de discurso. Porém, buscamos sempre respeitar o dito e o dizer do poema, colocando-os como elementos diretores da análise.

A dissertação organiza-se numa estrutura concebida quase que matematicamente: são quatro capítulos, divididos em outros quatro subcapítulos. Em cada um destes há outra divisão, marcada por uma quantidade de asteriscos correspondente à numeração do subtítulo.

No primeiro capítulo, iniciamos nossa incursão pela obra poética de Gullar a partir de sua relação com a tradição lírica moderna. Vamos do conceito próprio de *paixão* ao conceito de *poesia apaixonada*, tal como urdido pelos primeiros românticos, ainda no final do século XVIII. Em seguida, passamos à leitura dos “Sete poemas portugueses”, que abrem *A luta corporal* (1954), identificando neles um movimento de passagem de uma poética fechada em si mesma para uma poética cujo vetor é a intensa experimentação de formas e temas. Um movimento, então, de passagem para uma poética que podemos chamar de “moderna”. No próximo subcapítulo, desenvolvemos uma análise do poema “Pela rua”, de *Dentro da noite veloz*, identificando nele o lugar em que a poética de Gullar se situa e se funda: a cidade ou a rua, espaços modernos por excelência.

No segundo capítulo, recorremos a depoimentos e entrevistas concedidas pelo autor, a fim de perceber sob que signo se inscreve a sua paixão pela poesia. Analisando os últimos poemas de *A luta corporal*, observamos como, neste livro, o poeta e a poesia extravasam todos os limites do determinado, do estabelecido como condição para o trabalho criativo com a linguagem. No próximo subcapítulo, tentamos uma definição da poética gullariana como “criação inspirada”. Buscamos, ainda, identificar o que distingue essa poesia de outras igualmente importantes naquele momento específico (a segunda metade do século XX). Por fim, articulamos uma análise do *Poema sujo*, tomando-o como peça central da obra do autor maranhense, posto que nele as três paixões mestras se articulam, de modo variado e intenso.

No terceiro capítulo, buscamos compreender a relação que o sujeito estabelece consigo mesmo, pensando, agora, a questão da paixão pelo eu. Este é um tema problemático e que requer maior explicitação teórica. O eu que se expressa nos poemas de Gullar tem um caráter multifacetado e sua identidade parece inassimilável ou, pelo menos, inarticulável pela análise

crítica. Porém, se tomamos por base as experiências subjetivas ao longo da modernidade, podemos compreender um pouco esse “drama”. Na poesia de Gullar, o sujeito está sempre em busca de si mesmo, só que para além da referência a si. Está lançado no mundo, dilacerado pelas experiências históricas, existenciais e estéticas a que se entrega. No segundo subcapítulo, vemos que a “paixão” pelo eu apresenta-se como um dos motivos da dissidência entre Gullar e os poetas concretos de São Paulo. E, em seguida, vemos que, com a escrita do *Poema sujo*, o poeta busca reencontrar-se consigo, através da linguagem. Vemos, ainda, quais são os limites da paixão pelo eu (a saber, o narcisismo e o solipsismo), por meio de análise do poema “O espelho do guarda-roupa”, de *Na vertigem do dia*.

O quarto e último capítulo se inicia com o estudo das relações entre o “dentro” e o “fora”, que representam a realidade subjetiva e a realidade social, a realidade estética e a realidade histórica, dialetizadas nos poemas de Gullar. O “fora” sendo, também, o lugar em que o outro se situa. A partir do segundo subcapítulo, buscamos compreender o modo como a poesia gullariana expressa a problemática da relação com o outro, considerando as diferenças entre a poética de um livro e a de outro. Em *A luta corporal*, essa relação se exerce de uma maneira conflituosa. Uma forte dissonância desarticula a voz do eu e a voz do outro, sobretudo nos poemas da série “As revelações espúrias”. Em *Dentro da noite veloz*, o poeta busca reconciliar o seu verbo com o do outro, descendo à condição de “homem comum” e, assim, assumindo uma voz que expressa as vozes dos muitos outros, silenciadas na realidade histórica. Por último, vemos que, na última fase da obra poética de Gullar, a relação com o outro aparece redimensionada pela relação consigo próprio: o outro é o que habita o mundo subjetivo do poeta, um mundo feito de “carne e memória, de osso e esquecimento”.

A POESIA APAIXONADA DE FERREIRA GULLAR

A palavra que forma o poema sempre foi, no meu entender, uma entidade viva, nascida do corpo, suja sabe lá de que insondáveis significados.

(Ferreira Gullar, “Reinvenção da poesia”)

Cualquiera que sea su contenido expreso, su concreta significación, la palabra poética afirma la vida de esta vida.

(Octavio Paz, *El arco y la lira*)

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.

(Alcides Villaça, “Gullar: a luz e seus avessos”).

2.1

MODERNIDADE INSISTENTE

Neste momento inicial do primeiro capítulo, propomos uma leitura macroscópica da obra poética de Ferreira Gullar, examinando o modo como se dá a sua relação com a *tradição moderna*, a que se alinha e dá continuidade. Necessário também se faz especificarmos os conceitos de “modernidade” e “tradição moderna” que adotaremos neste estudo; e determos no conceito de *paixão* (a *paixão*, tal como Octavio Paz indica, sendo um dos elementos distintivos da lírica moderna). Consideramos esta abordagem necessária, pois, a nosso ver, a análise da poética gullariana depende, decisivamente, da compreensão dos principais contornos e definições dessa época.

Primeiro, tenhamos em vista a distinção feita por Paz, em *Los hijos del limo*⁴, dos termos *modernism*, modernismo e modernidade:

Modernism, segundo o poeta crítico, reporta especificamente ao movimento literário e artístico anglo-americano, de senso vanguardista, surgido na segunda década do século XX. Nele se incluem os nomes de T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce e e. e. cummings.

Modernismo, por sua vez, teria sido o movimento de revolução literária na América Espanhola, deflagrado por Ruben Darío, no final do século XIX, e intensificado por Jose Martí, Lugones, Nervo e Tablada, no século XX. Paz aponta que, de certo modo, o modernismo hispano-americano foi uma extensão (“non fue una repetición, sino una metáfora”) do Romantismo e do Simbolismo europeus, por ter sido, como estes, uma resposta da imaginação e da sensibilidade ao positivismo e sua visão fechada da realidade.

O termo modernidade, abrangente e mais amplo, faz referência ao conjunto de valores éticos, estéticos e políticos que predominou, no mundo ocidental, entre o final do século XVIII (com a ascensão do Iluminismo na França e a revolução romântica) e a crise das vanguardas em meados do século XX. Trata-se de um período que, sob o signo da “razão crítica” e da concepção linear do tempo, fez do “moderno” uma noção própria.

Segundo Hans Robert Jauss⁵, o substantivo “modernidade” surgiu no latim eclesiástico para marcar a transição da antiguidade romana à idade cristã; tinha, portanto, a função de

⁴ PAZ, 1999, p. 494-500.

contrapor o presente ao passado, o novo ao antigo. Foi, com o tempo, adquirindo um caráter atópico, sendo usado em cada ocasião de acordo com as circunstâncias e com o contexto em que era referido, até se cristalizar em nome próprio de uma época, a que se inicia na passagem do século XVIII para o XIX. No campo literário, em específico, a concretização deste título, “modernidade”, se deu em grande parte pelo uso efetivo que o poeta francês Charles Baudelaire fez de suas variantes.

Transpondo a discussão para o problema da tradição poética do Brasil, para o crítico Davi Arrigucci Jr., por exemplo, Manuel Bandeira é o grande poeta brasileiro da passagem para a modernidade e Carlos Drummond de Andrade a figura emblemática de nossa experiência moderna ⁶. Nos rastros de tal compreensão, podemos pensar que, na passagem da modernidade para um período histórico, artístico e literário posterior, Ferreira Gullar ocupa um lugar central, uma vez que encarna, de modo firme e contundente, o perfil do poeta “moderno” brasileiro, rearticulando a influência de seus antecessores.

Primeiro, em sua insistência numa concepção de poesia que conjuga espontaneidade (*à la* Bandeira) e meditação reflexiva (*à la* Drummond), como também inspiração e invenção formal, configurando um processo poético que denominamos de “criação inspirada”. Segundo, em seu posicionamento crítico e poético no cotidiano da cidade moderna – a cidade, com seu “turbido presente, sua carnadura de pânico” ⁷. Terceiro, em seu mergulho sempre visceral nos recônditos da subjetividade e da autobiografia. E, ainda, pelo entrecruzamento da experiência pessoal com a coletiva, a que a sua palavra poética procura dar forma e unidade, mesmo que em meio ao caos e à desordem. Todos estes elementos e tensões, marcantes na poética de Gullar, caracterizam distintivamente as mais significativas obras da lírica moderna.

A leitura de Ferreira Gullar como um poeta moderno é, também, a leitura de Gullar como um poeta *apaixonado*. Se, como veremos adiante, o momento fundante da literatura

⁵ JAUSS, *apud* MACIEL, 1995, p. 07.

⁶ Cf.: ARRIGUCCI JR. Davi. Drummond meditativo. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.15.

Outros importantes estudiosos da literatura brasileira têm julgamento diferente do de Davi Arrigucci Jr. e concebem, não Bandeira, mas, Cruz e Sousa o primeiro poeta autenticamente moderno de nossa literatura. Entre estes críticos estão Sílvio Romero, Otto Maria Carpeaux e Roger Bastide, que são convocados por Ivan Junqueira (2005, p. 381) a fim de que participem de sua opinião, exposta no ensaio “A modernidade de Cruz e Sousa”.

⁷ GULLAR, 2004, p. 181.

moderna é o Romantismo, e se o principal fundamento do Romantismo é a *paixão* (nos termos de Octavio Paz: “la pasión crítica”; “transgresión del orden social”, “naturaleza humanizada: cuerpo”⁸), pode-se dizer que um dos elementos que fundam a literatura moderna é a *paixão* romântica.

Para além do substrato conceptual do Romantismo, no entanto, o conjunto da literatura moderna tem como motivação primordial e como elemento de objetivação, na conexão entre o interno e o externo na obra, a força de contestação e de impostura que devém dos sentidos da *paixão*. Como potência natural e humanizada (corpo), a *paixão* participa ativamente no processo de composição lírica, dando à subjetividade encarnada matéria e movimentação orientada de modo crítico e político.

Jacques Derrida, em seu diálogo filosófico com a literatura (pensada por ele como uma “invenção moderna”⁹), a ela associa os sentidos da *paixão*, pela posição que o texto literário sempre ocupa no mundo e em relação com a história. Trata-se do direito de dizer tudo e da possibilidade de não dizer nada, o problema de responder ou não responder ao que afeta a consciência e, em muitos casos, pode mutilá-la. A literatura, impulsionada pela *paixão*, aparece como o romper da impossibilidade e a tomada de posição quanto ao sentido da experiência, silenciado pela dor e pelo sofrimento na vivência real, histórica¹⁰.

À maneira derridiana, podemos, pois, pensar a literatura como um modo de “reação” ao silêncio imposto pelo sofrimento e pela censura à palavra comum, só que uma reação pela palavra, pela linguagem, ou seja, pelos signos de uma afecção que se forma em segredo, no mais íntimo da subjetividade, e que exige um espaço democrático para a sua manifestação (um fora de si do sujeito, que se objetiva por meio da expressão). Então, a literatura como o lugar onde se pode reagir às barreiras e aos golpes da realidade, onde se pode dar a resposta requerida pela experiência; enfim, como o lugar onde se pode dizer tudo, indo da resposta à pergunta e, conseqüentemente, à suspeição dos dogmatismos¹¹.

⁸ PAZ, 1999, p. 441.

⁹ DERRIDA, 1995, p. 47.

¹⁰ DERRIDA, 1995, p. 47-48.

¹¹ DERRIDA, 1995, p. 47-48.

Pensando o conceito de “*paixão*” dentro do campo específico da filosofia, Gérard Lebrun faz referência ao sentido etimológico do termo *passividade* (*paschein, pathos*) e recobra a definição aristotélica do “agir” e do *padecer*. De acordo com Lebrun, tais conceitos, apesar de inseparáveis, designam potências distintas. Enquanto no “agir” o agente encerra em si um poder de mover ou mudar, do qual a ação é atualização (“o ajuste está naquilo que faz ocorrer uma forma”¹²), no *padecer*, o sujeito paciente tem a causa de sua modificação em outra coisa que não nele mesmo. Com isso, “a potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder-tornar-se, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma”¹³.

Lebrun ainda menciona como características distintivas do *padecer* com relação ao agir a mobilidade e a mutabilidade da matéria constitutiva do ser paciente: *padecer* consiste em *ser movido* (“o paciente como tal é que é, por natureza, um ser mutável, caracterizado pelo movimento”), ao passo que o agente não é propriamente mutável, “na medida em que sua atividade própria está em comunicar uma forma”¹⁴.

Para os clássicos gregos, a mobilidade conferia imperfeição a um dado objeto ou sujeito¹⁵; por isso, na sua concepção, o *padecer* era inferior ao agir. Mas, justamente por esses atributos (a indeterminação e a mobilidade), é que a *paixão* tem, para Lebrun, como teve para certa linhagem da filosofia posterior ao Romantismo (e contrariamente ao cristianismo), um valor positivo e fundamental¹⁶. A medida desta apreciação reside no entendimento de que, por *padecer* de uma afecção advinda de algo que lhe é exterior, o sujeito paciente está posto em condição de dependência do outro, o que torna a *paixão* “um dado do mundo sublunar e da

¹² LEBRUN, 1987, p. 17.

¹³ LEBRUN, 1987, p. 18.

¹⁴ LEBRUN, 1987, p. 18.

¹⁵ “É por ter matéria, isto é, indeterminação, que um ser se move. O fato de ter que mudar [de lugar ou de quantidade ou de qualidade] para receber uma nova determinação mostra que ela não possui todas as qualidades de uma só vez, e que a aparição destas depende da intervenção de um agente exterior” (LEBRUN, 1987, p. 18).

¹⁶ “A *condenação da paixão*, de origem cristã (os moralistas gregos querem mais avaliar seus efeitos do que suprimi-los), é particularmente nítida em Kant, que nela vê uma vitória do puro sensível sobre o racional. Ao contrário, o romantismo, por intermédio de sua diversidade, vai exaltá-la de forma durável: é o móvel da atividade para Fourier, a vontade de poder de Nietzsche ou, antes deles, a malícia da razão para Hegel” (DUROZOI & ROUSSEL, 1993, p. 353).

existência humana”¹⁷. Além do que, afetado pela *paixão*, o sujeito paciente pode vir a ter um alto poder de reação às forças que o atingem e provocam-lhe sentimentos tais como tristeza, indignação, revolta, alegria ou fascinação, que se tornarão, por sua vez, potências agentes tanto quanto possam ser passivas.

René Descartes, por sua vez, define como “uma mesma coisa” a *paixão* e a ação, diferindo-se esta daquela apenas em razão “dos diversos sujeitos aos quais se pode reportá-la”¹⁸. “É inaceitável que haja durante o menor momento uma paixão sem ação”, diz o filósofo em carta a Hiperastes, datada de agosto de 1641¹⁹. Quanto ao efeito principal das *paixões* nos homens, Descartes afirma que elas podem incitar e dispor “sua alma a querer as coisas para as quais lhes preparam o corpo; de forma que o sentimento do medo incita-a a querer fugir, o da ousadia a querer combater, e assim com os outros”²⁰.

Há, portanto, seguindo essa orientação, uma potencialidade ativa (e criativa) na constituição do *passional*. A *paixão*, principalmente pelos seus atributos de mobilidade e mutabilidade, configura-se como um dos motores da vida humana na modernidade (vida esta orientada sempre ao futuro, pela imposição de um ideal de progresso, e marcada por constantes rupturas em relação ao que está vigente) podendo até ser considerada como a principal força motivadora dos processos produtivos e imaginativos e, portanto, também das atividades artística e literária. Além do que, pela *paixão* é que se encarna e se ativa a tensão dialética entre o sujeito e o mundo, o interno e o externo na obra artística e poética. É este, especialmente, o caso da poesia de Ferreira Gullar.

Em conformidade com o pensamento dos filósofos acima citados, Octavio Paz concebe a *paixão* como uma substância passiva, encarnada no sujeito, só que potencialmente ativa e criativa, que clama, reclama, expressa e proclama os sentidos da experiência humana. Quando comenta sobre o que difere a literatura de Pierre Reverdy daquela dos poetas dadaístas e surrealistas, o poeta-crítico mexicano afirma que estes (bem dentro de uma concepção moderna da poesia) se importavam menos com a construção do poema do que com a

¹⁷ LEBRUN, 1987, p. 18.

¹⁸ DESCARTES, 2005, p. 28.

¹⁹ DESCARTES, 2005, p. 180.

²⁰ DESCARTES, 2005, p. 56.

experiência que ele expressava: a poesia não sendo, pois, algo que fazemos, “sino algo que alternativamente nos hace e nos deshace, algo que nos pasa: una *pasión*”²¹. Nesse sentido, a poesia como movimento, a passagem de algo em nós (no mais íntimo de nossa subjetividade) que nos leva para além de nós mesmos, à exterioridade do mundo, numa intersecção constitutiva com a história.

*

Tendo por parâmetro todas as compreensões acima, podemos dizer da poesia de Ferreira Gullar que: se ela se realiza como impulso vivo do corpo em conexão com a razão, e se a ela podemos atribuir certo reconhecimento, principalmente pela função social e política que cumpriu, numa época de grandes tensões, ela é uma poética da *paixão*, e, do mesmo modo, uma poética crítica e transgressora, porque constituída de uma *passividade* que, por sua força reativa, age sobre o que lhe afeta, rompendo o silêncio imposto pelas forças de dominação social, política e, em certo sentido, estética.

Segundo Octavio Paz, *paixão* e *crítica* são os elementos fundadores da tradição moderna, nascida com o Romantismo, no final do século XVIII. “*Pasión crítica*: amor imoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega”²². Sabemos, com o próprio Paz, que a literatura moderna é variada e heterogênea, uma “tradição da ruptura”: “crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad”²³. Definição que, segundo o autor mexicano, alude a uma contradição, já que uma “tradição da ruptura” resultaria na negação da própria ideia de tradição:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación

²¹ PAZ, 1999, p. 540.

²² PAZ, 1999, p. 411.

²³ PAZ, 1999, p. 410.

momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*.²⁴

Pela recorrente quebra do vínculo com tudo o que se pode ter por relativo ao passado e pela interrupção da continuidade entre uma geração e outra, a modernidade lírica é, pois, uma tradição da negação e, conseqüentemente, é uma tradição transgressora, uma tradição da ruptura: “cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba”²⁵. Para Paz, o poeta moderno está condenado à mudança, ou seja, à transgressão da ordem vigente, inclusive a interior, a subjetiva. A tradição moderna seria, portanto, reiterar-se, uma tradição da negação e, inclusive, da negação de si própria.

E podemos bem pensar que um dos principais elementos formadores deste impulso transgressivo, orientado em direção ao futuro e do qual sempre resulta a negação ou a transformação da tendência vigente numa outra, seja a *paixão*, uma vez que a disposição para o movimento e a mutabilidade é atributo do ser paciente. As *paixões*, Leibniz dizia, “são tendências, ou antes, modificações da tendência”²⁶, logo, elas podem tanto ser o que é mudado quanto o que faz mudar. E, nesse sentido, têm como fundamento uma substância pessoal (a individualidade de cada sujeito paciente), que, por sua vez, não permanece única, se transforma constantemente, ao sabor das influências externas: a matéria subjetiva, entre a potência espiritual e a imperfeição material, e condicionada pelos eventos exteriores.

Ao longo da história, o impulso romântico (la *pasión crítica*) veio se desdobrando sob a forma de sucessivas mutações: uma espécie de dialética entre ruptura e reiteração, que torna a modernidade ainda mais contraditória. Segundo Paz, trata-se da “persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir”²⁷. Um conjunto de forças e tensões que atravessa a história da modernidade, transformando o presente em passado e criando o futuro, mas mantendo-se a despeito das mudanças.

Na concepção de Octavio Paz, a poesia moderna, em suas várias procedências e ramificações, foi um conjunto de “traduções” (recriações, metáforas) diversificadas de um

²⁴ PAZ, 1999, p. 408.

²⁵ PAZ, 1999, p. 568.

²⁶ LEIBNIZ, *apud* LEBRUN, 1987, p. 17.

²⁷ PAZ, 1999, p. 414.

mesmo embate, inaugurado pelo Romantismo (a tentação religiosa – inclusive, a da arte pela arte – em confronto com a tentação revolucionária). Sendo assim, toda a tradição moderna tem como base a herança romântica, uma vez que cada tendência prolonga e, ao mesmo tempo, nega o que foi conquistado pelo primeiro Romantismo:

La poesía francesa, de Baudelaire y Nerval a Rimbaud y Mallarmé, recoge y modifica profundamente la herencia romántica. Todas estas tendencias reaparecen nuevamente en el magnífico estallido del primer cuarto de nuestro siglo (los futuristas rusos, Apollinaire, el grand portugués Fernando Pessoa) y alcanzan su máxima concentración y violencia en el movimiento surrealista.²⁸

Em prefácio ao livro *Tese e Antítese*, de 1963, o crítico brasileiro Antonio Candido revela ter uma compreensão semelhante, quando diz ser sua época (e até, quem sabe, ainda a nossa?) a de um longo Pós-Romantismo²⁹. Afirmação que nos leva a pensar na concepção moderna do tempo como um “contínuo” em constante desenvolvimento rumo ao futuro; e, mais, um tempo que carrega consigo o seu fundamento, só que não o mantendo inalterável, como se poderia supor, e sim transformando-o de acordo com a vivência histórica³⁰.

A ideia de um traçado contínuo e uma mesma base de princípios a conduzir, também, o itinerário poético de Gullar é o que nos anima neste estudo. A obra poética do autor maranhense, apesar de heterogênea e marcada por rupturas bruscas³¹, apresenta uma linha de

²⁸ PAZ, 1985, p. 70.

²⁹ Cf.: CANDIDO, 1963.

³⁰ A noção do tempo como linear é própria à época moderna e corresponde à noção cristã do tempo como um movimento contínuo do espírito rumo à Eternidade e à noção histórica do Progresso como principal via de acesso à plenitude material. Em *La otra voz*, Octavio Paz identifica a concepção do tempo como linear com as ideias de crítica, de mudança e a de progresso – “el tiempo abierto hacia el futuro como tierra prometida” (PAZ, 1999, p. 622).

³¹ Muitos críticos insistem na divisão da obra de Gullar em fases: Thereza de C. A. Domingues (2007) traça uma linha evolutiva da poesia gullariana, através de uma leitura sucessiva, especialmente, dos trabalhos ensaísticos do autor. Chega, pois, à seguinte divisão: num primeiro momento (o de *A luta corporal* e *O vil metal*), Gullar estaria em busca da própria palavra e da resolução de problemas estéticos; num segundo (o dos *Poemas concretos/neoconcretos*), estaria à procura do avesso da palavra, trabalhando o não-formulado, a não-palavra, o não-objeto; num terceiro momento (com os *Romances de Cordel*), a proposta seria de inserção da palavra na realidade, “o desejo de que a palavra, agora, represente fielmente a realidade”; num quarto e último momento, Gullar estaria a colocar a realidade na palavra, uma tentativa de unir vida e obra e encontrar a expressão do universal na coisa particular. Maria Zaira Turchi (2006) propõe que ao lado de rupturas há, na poesia de Gullar, a recorrência de temas e de imagens. Mas procede também à separação da obra em fases: um “lirismo solitário”, no começo; posteriormente, um “lirismo solidário”; e, a partir de *Poema sujo*, o que ela chama de “a síntese da memória”, síntese do pensar e de angústias existenciais. Miguel Sanches Neto, em crítica ao livro *Muitas vozes*, de 1999,

continuidade que alicerça e estrutura os seus livros e poemas mais significativos ³². Esta percepção leva-nos à compreensão de que, na obra gullariana, o “uno” habita o “múltiplo”, havendo, assim, um “único da multiplicidade” a se entrever nas diversas formas de constituição do conjunto.

Cada poema de Gullar tende sempre a encarnar e a expressar a multiplicidade de vozes que se movimentam, se entrecocam, se dizem e se desdizem na matéria informe que o forma (ficando o poema sempre como um processar-se infinito). Em sentido mais amplo, a obra poética do autor maranhense também se caracteriza por essa *polifonia unívoca*, que vai, no espaço e no tempo, se configurando de acordo com o que devém do envolvimento com a língua e com a história:

A poesia

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

(...)

E súbito da calçada sobe
e explode
junto ao meu rosto o pás-
saro? o pás
?

Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?

Ele

bicava o chão há pouco
era um pombo mas
súbito explode

separa o poeta revolucionário estético e social que Gullar teria sido na juventude do resignado e reflexivo da maturidade. (NETO, Miguel Sanches. Eterno e Transitivo. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia Completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008. Vol. Único).

³² Alfredo Bosi afirma que “Gullar foi, tem sido e é o poeta de um universo bem determinado”. Há, segundo o crítico, “uma personalidade poética bastante coesa no interior da obra de Gullar” e “um modo peculiar do *eu* lírico sentir a força da natureza e situar-se entre os objetos da cultura”. (BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 6. ed. São Paulo: Editora Global, 2000). Ivan Junqueira também assinala que a dicção e a linguagem característica de Gullar sempre permanecem. E isso porque, em certo sentido, o poeta, apesar de todas as imperceptíveis mutações porque passa, continua o mesmo, “à semelhança daquele carvalho heideggeriano que silenciosamente se move em sua apenas enganosa imutabilidade. Em outras palavras: o que se move é antes a experiência de vida, e não a essência que se foi cristalizando no decurso do tempo” (JUNQUEIRA, 2005, p. 377).

em ajas brulhos zules bulha zalas
e fuge!
como chamá-lo? Pombo? Não:
poesia
paixão
revolução ³³

Para concluirmos esta primeira digressão sobre a relação da poética gullariana com a tradição moderna, vale citar o que Alcides Villaça certamente afirma, em seu ensaio “Gullar: a luz e seus avessos”. Segundo o crítico, o “fundamento de navegação” da poética gullariana é a “verdade escavada no fundo da experiência pessoal” e o “desafio de objetivá-la no âmbito da *polis* dividida” ³⁴. Desafio e projeto de criação (e ação) que marcam a história da poesia moderna, desde o seu nascimento até o instante de menor fôlego, a segunda metade do século XX.

Como veremos ao longo deste trabalho, as questões que Gullar suscita e as respostas que encontra evidenciam uma identificação de sua parte com o conjunto de ideias e pensamentos que distinguem as novas sensibilidade e subjetividade, experimentadas de pronto pelos primeiros românticos, no final do século XVIII, e vivenciadas, com maior perturbação e complexidade, pelos poetas modernos que se lhes seguiram, entre eles Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, Pablo Neruda, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

³³ GULLAR, 2004, p. 223-225.

³⁴ “Puxado por essas forças distintas – a da verdade escavada no fundo da experiência pessoal e a do desafio de objetivá-la no âmbito da *polis* dividida –, Gullar mostrou-se fiel a ambas, literalmente **encarnando** esse diálogo problemático, cujo valor depende da qualidade das vozes em conflito” (VILLAÇA, 1998, p. 88-89).

2.2

UM COMPLEXO DE TRANSGRESSÕES

Susan Sontag, em “A estética do silêncio”, define a arte moderna como “uma sucessão de transgressões bem sucedidas”³⁵, experimentações capazes de levar o artista sempre mais longe em seus projetos estéticos e políticos: ao silêncio e, conseqüentemente, ao suicídio. Para a crítica estadunidense, a “estética do silêncio” seria um modo que a arte moderna tem de afirmar a sua marginalidade perante o mundo capitalista: pela afirmação do negativo (o silêncio como símbolo de renúncia ou de oposição a todo discurso instituído) operar-se-ia a negação do positivo (a crítica do discursivo; tendo por discurso o lugar de afirmação das ideologias e dos privilégios do público, o consumidor)³⁶.

Uma incursão pela história deste complexo de transgressões revela que a arte moderna é ela própria uma radicalização dos conceitos de ruptura e revolução. O advento da modernidade, no momento em que também ocorriam as revoluções democráticas da América e da França, provocou uma mudança decisiva na concepção que até então se tinha de arte e de literatura.

Segundo Jacques Rancière, até o final do século XVIII, o nome “Literatura” designava a prática dos eruditos, e o valor de cada obra ligava-se à condição social representada por quem a produzia. A escrita era um saber, “o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letras”³⁷. A poesia e a eloquência eram as artes mestras deste sistema de escrita. E ambas eram exercidas por meio destas três atividades:

a *inventio*, que determinava os assuntos, a *dispositio*, que organizava as partes do poema ou do discurso, a *elocutio*, que dava aos caracteres e aos episódios, o tom e os complementos que convinham à qualidade do gênero ao mesmo tempo que à especificidade do assunto. Regras técnicas indicavam os meios de produzir efeitos expressivos específicos. Regras de gosto permitiam julgar quais efeitos deviam ou não deviam ser produzidos. As aulas de

³⁵ SONTAG, 1987, p. 15.

³⁶ SONTAG, 1987, p. 14.

³⁷ RANCIÈRE, 1995, p. 25.

literatura do século dezoito ensinavam o letrado a apreciar as obras a partir desses saberes e dessas normas.³⁸

A noção moderna de literatura contesta este regime hierarquizado das belas-letas e promove a democratização da atividade criativa, tornando toda e qualquer vida passível de ser escrita, ou seja, todos os temas suscetíveis a uma consideração poética e literária. E neste movimento de mudança de assunto, a natureza do exercício da escrita também se altera: ela passa a se ter como o seu próprio objeto. “Literatura” passa, então, a indicar a prática da arte de escrever, a atividade daquele que escreve. Rancière afirma: “ela não é aquilo que sucede às belas-letas, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever”³⁹.

Este conjunto de transformações que vieram se operando não só no âmbito da produção literária, mas nas artes em geral, corresponde às novas tendências estéticas, sociais e políticas que se opuseram ao intelectualismo, ao absolutismo e ao convencionalismo da mentalidade ocidental, no final do século XVIII e início do XIX.

Outra importante visão deste momento é a de Marshall Berman, que vê o *Fausto* de Goethe como a primeira “tragédia do desenvolvimento”, uma vez que nela se encarnam, com grande intensidade, os dramas e traumas da história mundial à época de maior desenvolvimento do chamado “edifício moderno”, a época do próprio Goethe:

O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz.

A força vital que anima o Fausto goethiano, que o distingue dos antecessores e gera muito de sua riqueza e dinamismo é um impulso que vou designar com desejo de *desenvolvimento*.

(...)

O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante de seu desenvolvimento.

³⁸ RANCIÈRE, 1995, p. 25.

³⁹ RANCIÈRE, 1995, p. 26.

Uma das idéias mais originais e frutíferas do *Fausto* de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do *autodesenvolvimento* e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento *econômico*. Goethe acredita que essas duas formas de desenvolvimento devem caminhar juntas, devem fundir-se em uma só, antes que qualquer uma dessas modernas promessas arquetípicas venha a ser cumprida.⁴⁰

Berman interpreta o desenvolvimento da personagem Fausto e do livro, a partir do projeto romântico então emergente: o de “liberação psíquica no processo histórico da modernização”⁴¹. Para o teórico marxista, a revolução que a literatura propunha e vivenciava em sua natureza própria conectava-se à vida cotidiana, social e econômica e à nova sensibilidade cultural e intelectual que eclodia na mente e no corpo das pessoas.

Na leitura que Marshall Berman faz do *Fausto*, vemos a referência clara ao mesmo processo de transformação que, no campo da literatura, mudava radicalmente a própria ideia de “literatura”: ela deixava de ser a prática dos eruditos, deixava de ser um saber, e se tornava uma prática em si mesma, a atividade daquele que escreve. Tornava-se, então, “produção”; e não mais de conhecimento privado, de saber erudito, mas “produção” de objetos artísticos e literários, que seriam consumidos pelo desejo humano de criação e destruição.

Trata-se, portanto, de uma mudança mais geral, que se opera primeiro no campo social e econômico, e que afeta diretamente o campo cultural e literário: o capitalismo e a burguesia emergente substituem o sistema feudal de retenção e controle unilateral dos bens econômicos (“uma economia exaurida e estéril”) por outra economia “nova e dinâmica, que ‘abrirá espaço para muitos milhões viverem, não com segurança, mas com liberdade para agir’⁴². Do mesmo modo, passa-se da economia da retenção do saber erudito para a economia da produção artística, que, por sua vez, responde não mais a uma aura de intelectualismo moral, mas à mecânica do desejo de desenvolvimento efetivo da potência corporal e moral: o texto passa a ter como fonte primordial de autodesenvolvimento a aventura humana no mundo material e social (um mundo dinâmico e, ao mesmo tempo, fechado numa estrutura hierárquica de poder, em que o valor dos homens e de suas ações depende da quantidade de dinheiro envolvida).

⁴⁰ BERMAN, 1986, p. 40-41.

⁴¹ BERMAN, 1986, p. 46.

⁴² BERMAN, 1986, p. 65.

Este movimento de transformação da natureza das artes e da literatura é designado pelo que se convencionou chamar de “revolução romântica”. Com base nos trabalhos historiográficos e teóricos de Paul Van Tieghem, o historiador da literatura brasileira Afrânio Coutinho apresenta o conjunto de fatos literários que deram estabelecimento a esta nova fase, no cenário europeu:

É em fatos aparecidos nos treze anos entre 1797 e 1810 que se deve situar o início do Romantismo propriamente: a aparição da escola alemã, dos lakistas ingleses, de Walter Scott, Chateaubriand, Mme. De Staël. Esses os marcos principais, ao lado dos quais outros, em diferentes países, constituem a linha sinuosa que configura o período. Assim, ainda segundo Van Tieghem, 1795 para a Alemanha; 1798 para a Inglaterra (a data inicial é adiantada por Bowra, para 1789, publicação dos *Songs of Innocence* de Blake); o início do século XIX para a França e os países escandinavos; 1816, para a Itália; e um pouco mais tarde para a Espanha; 1822, para a Polônia. Na altura de 1825, todos os países estão mais ou menos conquistados pelo movimento, que, por volta do meado do século, denotará completo esgotamento.⁴³

Ainda segundo Coutinho, o Romantismo, em geral, “consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais”⁴⁴.

Com a revolução romântica, a imaginação e o sentimento, a emoção e a sensibilidade passam a ocupar o lugar que antes era da razão, do decoro e da contenção. Porém, ao invés do que comumente se pensa, o Romantismo não procedeu à anulação de toda capacidade de racionalização e não fundou sua sensibilidade no mar profundo e amorfo do subjetivismo. A caracterização do Romantismo como lirismo pessoal e confessional se aplica quase apenas à sua segunda fase, marcada pelo confidencialismo, goticismo, sentimentalismo e pessimismo doentio, que vemos, por exemplo, nas obras de Lord Byron, Alfred Musset, Victor Hugo e na do brasileiro Álvares de Azevedo.

Como afirma Antonio Candido, o melhor modo de definir o movimento romântico é tomando como determinante esta sua propriedade: a busca da singularidade da emoção. Por conta deste componente é que se dá, na poesia romântica, a manifestação íntima, e até

⁴³ COUTINHO, 1999, p. 06.

⁴⁴ COUTINHO, 1999, p. 05.

confidencial, capaz de tornar impressiva a força da sinceridade, através da comunicação espontânea e autêntica das emoções. Daí também, o recurso a uma linguagem mais direta e não mais à alegoria clássica, e nem a “obediência às normas da sociabilidade, contida nas várias formas de ‘delegação poética’”⁴⁵. A compreensão que Candido tem do Romantismo é precisa, mas não restritiva. Ele aponta:

Substituindo a visão mais abstrata e mentalmente elaborada do Classicismo, esta (a visão romântica) supõe identificação afetiva muito maior entre sujeito e objeto. Buscam-se então as *ressonâncias*, as *harmonias* entre natureza e espírito, que convidam o indivíduo a banhar numa atmosfera de mistério e, valorizando o significado dos seus modos de perceber e sentir, a exprimir-se com maior abandono, por meio do que os pré-românticos e primeiros românticos chamavam, muito significativamente, a meditação. Nela, é a experiência estritamente pessoal, no que tem de intransferível, que se oferece ao leitor, para despertar nele um movimento correspondente de desnudamento do *eu*.⁴⁶

Candido considera como distintivo da sensibilidade romântica a inflexão sobre o pensamento meditativo: uma espécie de racionalidade bastante peculiar, que supõe o abandono do pensamento nos estados do sentimento e nas coisas do mundo, e, ao mesmo tempo, um aprofundamento do sujeito na própria individualidade: “um dobrar-se do Eu sobre si mesmo”, “uma fantasia do Eu sobre o Eu”, que implica uma “forma de pensar sobre o pensar”⁴⁷ ou de devorar-se pelo próprio estômago, como expressa Ferreira Gullar, no poema “Os jogadores de dama”, de *A luta corporal*: “Oh tardes do mundo!, os séculos soprando por cima de meu telhado!, a guerra do homem, os pés como relâmpagos, o homem dobrado sobre o homem, eu devorava o meu estômago”⁴⁸.

Historicamente, o Romantismo se apresenta como o momento fundante da literatura moderna. Foi, segundo Octavio Paz, “la primeira e la más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el

⁴⁵ CANDIDO, 1981, p. 279. Vol. 01.

⁴⁶ CANDIDO, 1981, p. 280. Vol. 01.

⁴⁷ ARRIGUCCI JR., 2010, p. 17.

⁴⁸ GULLAR, 2004, p. 28.

erotismo”⁴⁹. O Romantismo surge, também, como uma negação da modernidade histórica, que, por sua vez, se desenvolvia a partir dos pressupostos iluministas (a primazia da razão sobre a natureza e a emoção) e das conquistas da burguesia no plano econômico.

É também, pois, como herança da nova sensibilidade e da nova ordem política e econômica que o Romantismo surge. Num primeiro momento, ele rompe com o cristianismo, no intuito de emancipar-se como produção artística e literária, tornando-se dependente unicamente de sua própria força: a arte e a literatura repelem de sua constituição interna os valores religiosos, afirmando apenas seus valores intrínsecos: “lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores”⁵⁰. Depois, o Romantismo também se exerce como crítica dos ideais de progresso e desenvolvimento a qualquer custo e em oposição à moral e aos costumes da burguesia emergente.

Deste modo, tendo conquistado a sua autonomia, a literatura se expressa como culto do objeto literário: o poema, o romance, o drama. O que significa que ela passa a empreender o culto de si própria, ou seja, de seu próprio produto em face dos que são viabilizados pela indústria e pelo comércio capitalistas. É, então, que a “crítica do objeto da literatura” (“la sociedad burguesa y sus valores”) se converte em “crítica da literatura como objeto” (“el lenguaje y sus significados”⁵¹).

Por conseguinte, o Romantismo é, em si, uma negação ambígua, pois se exerce no interior daquilo que nega. Ou seja, é uma crítica da modernidade, porém, uma crítica *moderna*, porque encarnada no universo de relações e representações que caracterizam a era moderna, como o culto da liberdade e do novo, da produção ao invés da erudição e, principalmente, do desenvolvimento das forças produtivas ao invés da subordinação destas forças à ordem extrema e absoluta da face divina.

Os elementos que melhor expressam este conjunto de transformações, deflagradas pelo Romantismo e por ele vivenciadas de modo tenso e contraditório, surgem ainda no Pré-Romantismo. Segundo Octavio Paz, nesta fase anterior, a sensibilidade (“acuerdo com el

⁴⁹ PAZ, 1999, p. 448.

⁵⁰ PAZ, 1999, p. 439.

⁵¹ PAZ, 1999, p. 440.

mundo natural”⁵²) é a nova e principal potência, capaz, inclusive, de transtornar as arquiteturas da razão. Transformar-se-á, posteriormente, na *paixão* dos românticos: “transgresión del orden social”⁵³.

Paz argumenta que tanto a sensibilidade quanto a *paixão* são “natureza humanizada: corpo”. E, por mais que em todo o século XVIII, o corpo tenha figurado como tema principal de certa linhagem da literatura (a literatura libertina, representada pela obra de Marquês de Sade), só com o Pré-Romantismo e com o Romantismo o corpo passa a ter verdadeiramente voz, passa a de fato dizer-se. E se o corpo passa a ter voz própria, a voz que por ele atravessa e que através dele se enuncia é a da natureza humana, e, por conseguinte, a da poesia: “el lenguaje que habla es el lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas, en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro. Esse lenguaje es el de la poesía, no el de la razón”⁵⁴.

A sensibilidade pré-romântica e a *paixão* romântica promoveram uma descida ao mundo físico e natural: um regresso ao corpo dos homens e das mulheres. E, por essa razão, ambas encarnaram o mesmo sentido polêmico e contraditório que, como Octavio Paz aponta, caracteriza o Romantismo em geral:

El culto a la sensibilidad y a la pasión es un culto polémico en el que se despliega un tema dual: la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia. Pasión y sensibilidad representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real ante la falsa novedad. La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre. La degradación de ese tiempo original, sensible y pasional, en historia, progreso y civilización se inició cuando, dice Rousseau, por primera vez un hombre cerco un pedazo de tierra, dijo: “Esto es mío” – y encontró tontos que le creyesen. La propiedad privada funda a la sociedad histórica. Ruptura del tiempo anterior a los tiempos: comienzo de la historia. Comienza la historia de la desigualdad.⁵⁵

⁵² PAZ, 1999, p. 441.

⁵³ PAZ, 1999, p. 441.

⁵⁴ PAZ, 1999, p. 441.

⁵⁵ PAZ, 1999, p. 443.

A contradição aludida por Paz, neste trecho, reside no fato de que este retorno que a sensibilidade e a *paixão* romântica realizam ao natural (e, conseqüentemente, ao tempo original da experiência humana, por sua vez anterior à noção de experiência histórica), acontece no justo instante em que o regime industrial surge e se desenvolve, e com ele a ideia de propriedade privada, a exploração desenfreada dos recursos naturais e humanos e, em consequência destes fenômenos, as desigualdades sociais e econômicas.

No *Manifesto comunista*, Karl Marx e Friedrich Engels enaltecem a burguesia, por ela ter desempenhado “um papel altamente revolucionário na história”. Para eles, os burgueses foram os primeiros a mostrar do que a atividade humana é capaz:

A burguesia, em seu domínio de classe de apenas um século, criou forças produtivas mais numerosas e mais colossais do que todas as gerações passadas em seu conjunto. A subjugação das forças da natureza, as máquinas, a aplicação da química na indústria e na agricultura, a navegação a vapor, as estradas de ferro, o telégrafo elétrico, a exploração de continentes inteiros, a canalização de rios, populações inteiras brotando da terra como por encanto – que século anterior teria suscitado que semelhantes forças produtivas estivessem adormecidas no seio do trabalho social? ⁵⁶

O Romantismo é filho desta revolução deflagrada pela burguesia, que Marx e Engels descrevem crítica e elogiosamente; mas, um filho pródigo, que abandona seu berço, só que sem conseguir expurgar de si o que herdou do círculo familiar em que surgiu. Assim, no seio da estrutura histórica em que nasce, o Romantismo se torna uma força anômala e transgressiva, que se alimenta daquilo que nega e que, por isso, nega a si próprio. Mas, a qualidade desta negação é tão pujante quanto a marca de tais contradições. E a história da literatura do final século XVIII para cá revela o quanto a atitude e a visão *apaixonadas* dos primeiros modernos foram determinantes para a constituição do poético ao longo de toda a modernidade. Principalmente se levarmos em conta o modo como a literatura se relacionou consigo mesma e com a história, durante este período: ela tomou sempre a via negativa, realizando a revolução onde e como ela fosse possível, mesmo que apenas nos domínios intrínsecos da “literariedade”.

⁵⁶ MARX & ENGELS, 1998, p. 44.

Como Marx e Engels apontam, a burguesia “substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio”⁵⁷. E o Romantismo, como irmão dedicado daquelas primeiras liberdades não aceitou de bom grado esta traição; tornou-se, então, um “filho bastardo” da nova ordem econômica e social, colocando-se criticamente contra a traição que a burguesia cometera apenas em nome do capital. A literatura moderna será, toda ela, uma resistência *apaixonada* à conversão da dignidade humana em matéria-prima para a exploração burguesa.

* *

Se o Romantismo se apresenta como o momento fundante da modernidade, e se, como Octavio Paz afirma, o que fundamenta o seu sentido, tanto o estético quanto o histórico, é a *paixão* (“*la pasión crítica*”), então o fundamento da modernidade lírica é a *paixão* romântica. E o conceito de poesia *apaixonada*, tal como pretendemos articulá-lo neste estudo sobre a obra poética de Ferreira Gullar, remonta ao Romantismo propriamente dito. Por isso, faz-se necessária uma pequena incursão histórica:

Em 1793, Friedrich Schiller escreveu o ensaio “Sobre o patético”, em que defendia a influência das *paixões* sobre o “ser sensível” e, igualmente, a necessidade do domínio da razão sobre os sentimentos. Em seu modo de ver, o artista deve estar envolvido com aquilo que o afeta. Porém, é a liberdade moral, a “inteligência”, que deve ser o verdadeiro agente da atividade criativa. Para Schiller, o “patético” (o relativo às *paixões*) só tem valor estético se for sublime, e “tudo que é sublime deriva exclusivamente da razão”⁵⁸. Assim, a fim de que o texto seja espontâneo e ganhe em intensidade, as *paixões* lhe são essenciais, mas, desde que estejam sob o domínio da razão. Schiller definia da seguinte maneira a “*paixão*” e o modo como ela deveria ser exercitada pelos autores da poesia trágica:

Denomino paixões os sentimentos de prazer, assim como os da dor; representar apenas a paixão, sem juntar nela a expressão da faculdade supra-

⁵⁷ MARX & ENGELS, 1998, p. 42.

⁵⁸ SCHILLER. In: LOBO, 1987, p. 38.

sensível que lhe resiste é recair naquilo que é chamado com propriedade de vulgaridade; e o oposto é chamado de nobreza.⁵⁹

Como podemos perceber, o pensamento de Friedrich Schiller, por essa época, estava ainda apegado a um conceito de razão (a razão iluminista) que seria superior a tudo e que representaria o máximo grau da liberdade moral do homem. Nesta etapa do pensamento romântico, a natureza é ainda entendida como o que deve sofrer a limitação da razão. E, por isso, a ligação do espírito com o corpo permaneceria arbitrária.

Cinco anos depois de Schiller ter publicado o texto referido acima, surgem, na revista *Athenaeum*, os célebres fragmentos de Friedrich Schlegel. Em um deles, no de número 116, Schlegel reconhece como primeiro preceito do romantismo “que a vontade do poeta não deve sofrer nenhuma lei que o domine”⁶⁰. Aqui, os domínios da razão são negados, e a natureza é convocada a se manifestar potencialmente. No fragmento 101, o autor afirma que a verdadeira poesia deve estar em analogia com a fantasia e a imaginação: “o que acontece em poesia ou não ocorre nunca, ou ocorre sempre. Sem isso, não é poesia verdadeira. Não se deve crer que isto acontece realmente”⁶¹. E, no fragmento 250, o autor aponta que a fantasia “consiste a um tempo em entusiasmo e invenção: o *pathos*, de alma e paixão; e a mímica, de visão e expressão”⁶².

Neste momento, o Romantismo alemão já tinha a compreensão de que a razão não deveria ter primazia sobre os sentimentos, que ela se realizaria também pela percepção, fundada diretamente no corpo, e não se impondo sobre este. Daí, o entendimento de que a transcendência da razão deve ser alcançada não apenas com relação aos limites do corpo, mas pela transcendência também do corpo. Neste sentido, a razão não deve se impor sobre as paixões, impondo limites também ao sensível. Razão e sensibilidade devem se aliar para que, juntas, ultrapassem os limites da forma fixa e tornem mais livre a imaginação.

No Romantismo inglês, temos William Wordsworth, no prefácio às *Baladas Líricas*, reconhecendo “as grandes e universais paixões do homem” como “o mais valioso

⁵⁹ SCHILLER. In: LOBO, 1987, p. 39.

⁶⁰ SCHLEGEL. In: LOBO, 1987, p. 56.

⁶¹ SCHLEGEL. In: LOBO, 1987, p. 55.

⁶² SCHLEGEL. In: LOBO, 1987, p. 63.

objeto de todo o ato de escrever, quer em prosa, quer em verso”⁶³. E temos William Hazlitt (que Harold Bloom considera “o autêntico esquerdista entre todos os grandes críticos”⁶⁴), em texto de 1818, intitulado “Sobre a poesia em geral”, tomando uma postura bastante radical, no que diz respeito à acuidade da *paixão* no trabalho criativo. Interessado em pensar a poesia lírica como a que “dota o universo de um espírito de vida e de movimento”⁶⁵, o ensaísta romântico determina: “a poesia é a linguagem da imaginação e das paixões. Liga-se a tudo que proporciona imediatamente prazer ou dor à mente humana”⁶⁶. Hazlitt conclui sua reflexão com a proposição de um conceito de “*poesia apaixonada*”, aliás, muito apropriado para o desenvolvimento de nossa reflexão sobre a natureza do poético na obra de Ferreira Gullar: “A poesia apaixonada é uma emanção da parte moral e intelectual, assim como da parte sensível da nossa natureza; do desejo de conhecer, da vontade de agir e do poder de sentir. E deve recorrer a essas diferentes partes de nossa constituição para ser perfeita”⁶⁷.

Para Hazlitt, *paixão* compreende razão, sensibilidade e ação num mesmo complexo expressivo: a natureza humana. A poesia, segundo sua visão, “descreve o fluido, não o fixo. Não define os limites do sentido, nem analisa as distinções da compreensão, mas significa o excesso da imaginação além das impressões reais ou comuns de qualquer objeto ou sentimento”⁶⁸. Ferreira Gullar, em um dos “Sete poemas portugueses”, concebe a poesia como um longo rio noturno e solitário, que corre constante e várias, sem foz e nem começo⁶⁹. A poesia, em sua visão, tendo um sentido semelhante ao que Hazlitt confere à poesia como “*apaixonada*”.

Com relação à obra poética de Gullar, o adjetivo *apaixonada*, que a ela atribuímos, está ligado ao seu aspecto fluido, afirmado pelo próprio autor, no momento de partida de seu itinerário poético e literário. A fluidez, no campo artístico e literário em geral, pode ser a

⁶³ WORDSWORTH. In: LOBO, 1987, p. 181.

⁶⁴ BLOOM, 2001, p. 40.

⁶⁵ HAZLITT. In: LOBO, 1987, p. 210.

⁶⁶ HAZLITT. In: LOBO, 1987, p. 209.

⁶⁷ HAZLITT. In: LOBO, 1987, p. 210.

⁶⁸ HAZLITT. In: LOBO, 1987, p. 210.

⁶⁹ GULLAR, 2004, p. 07.

manifestação daquilo que, segundo Berman, está na raiz do projeto romântico: “a liberação psíquica no processo histórico da modernização”⁷⁰.

Na poesia de Gullar, a fluidez é sinal, sobretudo, de intensidade e espontaneidade da linguagem, que livre avança em seu percurso pelo espaço cheio de obstáculos da *polis* moderna. O livro *A luta corporal*, por exemplo, é um projeto de reinvenção da poesia, de libertação da palavra poética e de mergulho na visceralidade da vida. Tal como Arthur Rimbaud e seu “bateau ivre”, Gullar tinha o enorme desejo de ultrapassar as fronteiras estabelecidas, atingir o inatingível e experimentar o impossível. Ele queria se desguiar das mãos e dos olhos vigilantes dos “rebocadores” da palavra literária. O desenvolvimento de uma linguagem fluida, incoercível (como a letra errante que Jacques Rancière nos apresenta, em *Políticas da escrita*⁷¹), é o que distingue este famoso poema de Rimbaud:

Or, moi, bateau perdu sous lês cheveux des anses,
Jeté par l’ourangan dans l’èther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N’auraient pas repêché la carcasse ivre d’eau,

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d’azur,

Qui courais taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques
Les cieus ultramarins aux ardents entonnoirs.

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et des Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l’Europe aux anciens parapets.⁷²

⁷⁰ BERMAN, 1986, p. 46.

⁷¹ “*Letra errante*”, segundo Rancière (1995, p. 108), é a palavra que marcha por todos os lugares possíveis e que fala a qualquer um. E a revolução lírica que o século XVIII viu acontecer pelas mãos, por exemplo, de William Wordsworth, significou o surgimento “de um modo específico de enunciação, uma maneira de acompanhar seu *dito*, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, de ritmá-lo numa marcha, numa viagem, numa travessia”.

⁷² RIMBAUD, 1938, p. 141-142.

Nos versos acima de “Bateau ivre”, o *eu*-lírico não é sólido e nem é uno: é um barco bêbado em trânsito contínuo pelas margens do mundo social e ideológico da Europa do século XIX. E em trânsito também pelas margens de sua própria identidade. O caráter fluido da linguagem rimbaudiana (transbordante e corrente) expressa o conteúdo das relações sociais e econômicas que distinguem o capitalismo. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, nos dizem Marx e Engels.

O espaço que o “eu-barco” bêbado de Rimbaud atravessa são rios impassíveis em que a força das águas é extrema: “o furor do marulho oceânico”, “o mar estuprando as areias”. “Rios impassíveis” que parecem análogos ao mundo social em que Rimbaud vivia e em que ainda hoje vivemos, um mundo em que as relações sociais sofrem constantemente o abalo dos interesses capitalistas, um mundo que se distingue pela “agitação permanente” e pela “falta de segurança”.

Depois, o próprio movimento do “eu-barco” é também investido de potencialidade líquida. E ele, então, mergulha no furor do marulho oceânico, desliza nas marés de verde e anil. Esta imersão corresponde à dos homens no mar turbilhonante das relações sociais do mundo capitalista. Com isso, não apenas as relações sociais e pessoais tornam-se fluidas, a própria essência humana corre o risco de dissolver-se junto com as forças produtivas⁷³.

Et, dès lors, je me suis baigné
De la mer infusé d’astres et lactescent,
Dévorant les azurs verts où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif, parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l’alcool, plus vastes que vos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l’amour!⁷⁴

A poesia de Rimbaud experimentou na carne o dilema fundamental da modernidade lírica: o suicídio ou o assassinato do poeta no mundo capitalista, um mundo em que os valores das obras literárias se medem, primeiro, pela demanda e pelos interesses do mercado. Quando

⁷³ BERMAN (1986, p. 94) aponta: “Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade”.

⁷⁴ RIMBAUD, 1938, p. 138-139.

Michael Hamburger afirma que “as diferenças genuínas entre os poetas vêm à luz por causa do valor que cada um atribui às funções e implicações públicas da poesia” ⁷⁵, procedemos diretamente à identificação – que neste caso é gritante – da obra de Ferreira Gullar com a poesia de Rimbaud. Pois em ambos a crítica ao sistema econômico toma dimensões extremas: crítica à tendência burguesa de transformar toda atividade humana em profissão assalariada, e crítica à lei de reificação do homem, da natureza e até da poesia.

Durante certo período, Gullar assumiu de bom grado o título de poeta político e marxista no Brasil: “Meu povo e meu poema crescem juntos/ como cresce no fruto/ a árvore nova/ (...) Meu povo em meu poema/ se reflete/ como a espiga se funda em terra fértil” ⁷⁶. E Rimbaud se autoproclamou um poeta em greve: “Trabalhar agora, nunca, jamais; estou em greve” ⁷⁷, e sempre exerceu uma “viva rebelião contra a sociedade, a moralidade e até mesmo Deus” ⁷⁸. No final de “Bateau ivre”, o seu grito de contestação contra a Europa capitalista ecoa, também na denúncia de como este sistema econômico e social subjuga a todos que se põem à sua margem e resistem às suas imposições:

Si jê désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crepuscule embaumé
Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné des vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux at des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons! ⁷⁹

Segundo Paul Valéry, muitos dos aspectos distintivos da modernidade de Rimbaud estão já “nitidamente presentes e reconhecíveis em Baudelaire” ⁸⁰, a quem Rimbaud

⁷⁵ BERMAN, 2007, p. 58.

⁷⁶ GULLAR, 2004, p. 155.

⁷⁷ RIMBAUD, 1983, p. 34.

⁷⁸ HAMBURGER, 2007, p. 21.

⁷⁹ RIMBAUD, 1938, p. 143.

⁸⁰ “O frenesi da partida, o movimento da impaciência excitado pelo universo, a profunda consciência das sensações e de suas ressonâncias harmônicas que tornam tão enérgica e tão ativa a obra breve e violenta de Rimbaud estão nitidamente presentes e reconhecíveis em Baudelaire” (VALÉRY, 1999, p. 31).

considerava “o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus”, embora, ainda tenha vivido “num meio muito artista; e a forma tão elogiada nele é mesquinha: as invenções de desconhecido reclamam formas novas”⁸¹. De qualquer modo, Baudelaire era, para Rimbaud, como “um Deus” e, portanto, é praticamente impossível que o autor de “O barco bêbado” não tenha sofrido tão diretamente a força de sua “autoridade”.

Valéry pensava em dois destinos (duas vertentes) para a influência de Baudelaire na poesia moderna do final do século XIX: de um lado, Rimbaud e Verlaine, que o continuavam na ordem do sentimento e da sensação; de outro, o desenvolvimento do poema no campo da perfeição e da pureza poética, por parte de Mallarmé (e posteriormente, também, por parte do próprio Valéry). Mas, a origem comum deste conjunto de vias que o Simbolismo tomou e reforçou é a *paixão* romântica, exercida, agora, numa outra dimensão: a da sensação e do pensamento abstrato. Do mesmo modo, a realidade passa a ser tratada num outro registro: não mais apenas num registro imaginativo, mas também no diabólico – *diábolus* remete àquilo que divide, àquilo que transgride o sentido original de unidade entre o homem e o mundo.

Quem deu esta nova contribuição à constituição do poético na modernidade foi o escritor e poeta norte-americano Edgar Allan Poe, quem Baudelaire descobriu e de quem foi o primeiro e grande divulgador na Europa. O novo mundo intelectual que Poe criara aliava à sensibilidade e à sensualidade física (conquistadas pelos primeiros românticos) o gênio da lucidez, da análise e da invenção. Não se trata, absolutamente, de um retorno aos domínios da razão pura, como na literatura anterior ao Romantismo propriamente dito. Na verdade, esta nova configuração do estatuto poético romântico que Poe alcança significou uma variação no campo formal e técnico da literatura moderna. O corpo é acentuado de espírito e o sentimento ganha em proporção, porque se liberta do fundo insondável de um eu uno e fechado em seus próprios dramas.

No Brasil, a influência do Simbolismo ou Decadentismo (tal como era, de início, chamado o movimento literário inaugurado por Poe e Baudelaire), foi de pronto sentida por uma boa quantidade de autores que, no final do século XIX, por aqui cumpriam o ofício do verso. Já no decênio de 1870, Baudelaire era lido, louvado e imitado exaustivamente, em especial, por seu “satanismo atenuado e sexualidade acentuada”, como Antonio Candido

⁸¹ RIMBAUD, 2005, p. 83-84.

observa ⁸². A culminância de sua influência, já individualizada e transcendida para outra modulação, se processa a partir da década de 1890 até o início do século XX, principalmente, com as obras de Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos. Quanto ao primeiro, sabe-se que ele, B. Lopes, Oscar Rosas, Emiliano Pernetá e outros foram os grandes responsáveis pelo advento do Simbolismo brasileiro, por meio da publicação, em 1891, de um manifesto renovador e marcadamente transgressor quanto aos princípios e às regras do Naturalismo-Realismo, então vigente.

Posteriormente, no auge da primeira fase do modernismo brasileiro, Mário de Andrade afirma ter Rimbaud (“o vagabundo genial”) como um precursor, e assegura: “Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. Estudamos a lição de Rimbaud” ⁸³. Depois, Murilo Mendes, Bandeira e Drummond adotarão a visão alumbrada e a corporalidade expansiva que caracterizam a poesia simbolista de matriz romântica (Baudelaire, Paul Verlaine, Rimbaud e Cruz e Sousa). Eles buscam, como estes, uma conexão com a vida cotidiana, só que recriando-a pela linguagem da imaginação, da sensibilidade e da *paixão* crítica.

O senso de realidade e de iconoclastia formal que distingue a poesia destes autores, certamente, marcou muito as leituras de Ferreira Gullar, quando ele descobriu esses poetas em sua juventude. Pois, é justamente como extensão da força de contestação e transgressão patente nos livros que tais poetas brasileiros publicaram, nas décadas de 1930 e 1940, que a poesia de Gullar surge mágica e destrutiva, em 1954, com o volume *A luta corporal*.

⁸² Cf.: CANDIDO, 1989, p. 23-37.

⁸³ ANDRADE, 1960, p. 210.

2.3

O REVÉS DA NOITE: OS SETE POEMAS PORTUGUESES

Ferreira Gullar escreveu os poemas de *A luta corporal* segundo uma concepção bastante extrema do que seria o fazer poético: a linguagem deveria nascer junto do poema, cada composição teria que erigir um universo próprio para o seu dizer, e isto de modo que fossem primordiais, tanto quanto a qualidade da expressão, a criatividade e a inventividade ante os limites e as dificuldades da forma. O principal fundamento de uma concepção como esta é a ideia de que as palavras são corpo, matéria verbal, e que fazer poesia é lutar fisicamente com elas. Em outros termos, se trata da “peleja boa mas vã”, de que nos fala Carlos Drummond de Andrade, em seu célebre poema “O lutador”⁸⁴. Luta que é vã porque jamais se resolve; pelo contrário, avança na noite, atormentando o sono do poeta.

A proposta de Gullar era fazer com que cada poema criasse sua técnica e sua linguagem e a cabo de si as destruísse, exigindo que, para tornar a escrever, fosse necessário inventar novos procedimentos e materiais, porque aqueles já usados não servem mais, aliás, estão encerrados no poema que engendraram anteriormente. Projeto e atitude muito próximos do que Octavio Paz propunha em termos teóricos: “cada poema es un objeto único, creado por una ‘técnica’ que muere en el momento mismo de la creación”⁸⁵. Para Paz, cada poema é uma obra. “Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía”⁸⁶. Na proposição estética do poeta brasileiro a partilha da mesma compreensão: se o poema se compõe de um modo único e com materiais que se esgotam em seu próprio dizer, ele só pode ser igualmente único.

É importante saber que a “luta corporal” que Gullar propõe é contextual, ou seja, está em diálogo com o momento literário e o histórico em que se cumpre. Precisamente, a luta corporal que Gullar trava, neste seu livro, é contra a estagnação da literatura, que na época estava “condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas contidas e

⁸⁴ ANDRADE, 2010c, vol. 01, p. 121-123.

⁸⁵ PAZ, 1999, p. 46.

⁸⁶ PAZ, 1999, p. 54.

sonetos”, como observa João Luiz Lafetá⁸⁷. Em contraste com o rigor e o formalismo da chamada “Geração de 45”, os poemas que Gullar publica em 1954 negam as regras que impõem sempre uma mesma estrutura e um mesmo estilo para toda e qualquer expressão. Eles instigam a arte a criar-se a si mesma e a desafiar os limites da forma fixa e do léxico literário tradicional.

Ultrapassar a barreira da língua, fazer com que as palavras nasçam no instante em que são pronunciadas no poema exige, principalmente, uma enorme força de contestação e de subversão de toda regra estabelecida. E isto se confirma em *A luta corporal*, como bem o nota Ivan Junqueira:

A poesia de Ferreira Gullar deve ser entendida – e, mais do que isto, estimada – a partir do momento em que, esgotados os recursos tradicionais da linguagem poética de sua época e ultrapassados os limites lógicos do próprio sistema da língua, o poeta rompe com todas as formas do discurso verbal que então se praticava entre nós e busca surpreender a palavra naquela região em que esta se liberta de seu sentido canônico, ou seja, de sua sacralidade. (...) É de bem ver, com luminosa transparência, que nem a sintaxe, nem a palavra, entendida esta em seu estrito sentido de signo de um código lingüístico, atendiam às exigências do que pretendia dizer o poeta para além daqueles limites lógicos da língua, ou seja, da previsibilidade que lhe conferia uma linguagem cediça, inerte e gangrenada em seu utilitarismo expressivo.⁸⁸

Neste livro múltiplo e disforme, que é *A luta corporal*, Ferreira Gullar passa pela fusão entre poesia e prosa, faz o “Galo galo” medieval cantar seu canto inútil, desmantela a linguagem, e, por fim, nos dá a imagem flamejante do inferno. Antes, porém, de cumprir este itinerário em que nada parece estar previsto e predeterminado, ele acaba por entrar numa zona de encantamento com a poesia, ou seja, ele vislumbra-se com ela, e depois age sobre ela e a transforma.

Para termos uma compreensão exata do movimento poético de Gullar em *A luta corporal*, temos de, primeiro, examinar o lugar de partida deste livro e também o modo como se dá essa partida: de um lado, temos o cenário poético e sócio-político da época e, de outro, o projeto literário do autor. Veremos, ao fim, como os “Sete poemas portugueses” são tanto o

⁸⁷ LAFETÁ, 2004a, p. 116.

⁸⁸ JUNQUEIRA, 2005, p. 361.

exercício técnico do artifício característico da poesia desse tempo, quanto um esforço do poeta para sair do domínio a que se vê condicionado.

Tratemos do panorama literário do momento: o que se denomina “geração de 45” compreende o grupo de poetas que surgiram na literatura brasileira por volta da época da morte de Mário de Andrade, do fim da Segunda Guerra Mundial e da queda da ditadura de Getúlio Vargas. Os poetas vinculados a este grupo reivindicavam disciplina e ordem, reflexão e rigor formal, compreensão e equilíbrio, enfim, um retorno, mesmo que diferenciado, às regras do verso, à Poética e à Retórica. Esta teria sido uma atitude reacionária contra determinadas conquistas do primeiro modernismo, sobretudo, o verso livre, segundo a visão de Péricles Eugênio da Silva Ramos⁸⁹.

Para Lafetá, os motivos que levaram o Modernismo a “encalhar” na Geração de 45 estão, de um lado, ligados ao desencadeamento da história literária e, de outro, a problemas sociais e ideológicos. Com relação ao campo específico da literatura, o que se deu, segundo o crítico, foi uma saturação da experiência vanguardista, ou seja, um esgotamento das possibilidades de inovação e de revolução. No plano ideológico, a atitude reacionária dos “poetas de 45” estava em total consonância com o sentimento de acomodação política da intelectualidade do país, durante o Estado Novo e, posteriormente, nos governos “democráticos” do final dos anos 1940 e início dos 50.

Durante o governo de Dutra (1946-1951) e nos primeiros anos do segundo mandato presidencial de Getúlio Vargas (1951-1954), a esquerda teve pouca representatividade no país, devido às perseguições empreendidas pelo governo brasileiro em aliança com o dos Estados Unidos. O Partido Comunista foi posto na ilegalidade, as relações do Estado Brasileiro com a União Soviética foram rompidas e, por fim, o país encalhava numa enorme morbidez ideológica. Como consequência destes fatos, pouco se problematizava a necessidade de redemocratizar o espaço social e político do Brasil, comandado cada vez mais pelas mãos dos poderosos de sempre, especialmente, as da burguesia.

O cenário, segundo Lafetá, era de descrença e desânimo entre os nossos intelectuais, e isso se acentuou devido ao “enrijecimento de posições decorrentes da guerra fria, junto a certo

⁸⁹ Cf.: RAMOS. In: COUTINHO, 2004, p. 195-199.

sectarismo demonstrado pelas direções da esquerda”⁹⁰. E, assim, os poetas dessa época tendem para um “trabalho mais reservado, distantes dos interesses imediatamente políticos”⁹¹.

O que o olhar arguto de João Luiz Lafetá percebe se resume nesta compreensão: semelhante ao que se passava no campo ideológico e político era o que se dava com a literatura: se a inteligência do país se estagna, “a literatura também se estagna, condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas contidas, sonetos”⁹². Ferreira Gullar, em comentário sobre esta questão, demonstra ter um entendimento quase semelhante ao de Lafetá. Porém, ele não faz, como o referido crítico, uma dura repreensão aos “poetas de 45”, por acreditar que, de certo modo, o movimento que eles realizaram era também em direção à evolução da linguagem modernista, já em processo de amadurecimento desde o surgimento de Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima, na década de 30:

Estávamos no fim dos anos 40, começo dos anos 50, e os poetas que entravam em cena tornar-se-iam herméticos e frios, mas eles eram os poetas da metrópole e isso lhes dava prestígio aos meus olhos. Não firmara ainda nenhum juízo a respeito deles e seguia o rumo de minhas indagações e perplexidades. Penso ter compreendido, mais tarde, que essa geração era produto, de um lado, do pós-guerra e de outro, do nível a que Carlos Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima haviam conduzido a experiência poética no Brasil. O fim da guerra foi o fim de um pesadelo que saturara o mundo de dramas e levou os poetas à participação, às efusões de revolta e solidariedade. Muitos deles agora desejavam recolher-se à sua intimidade, perscrutar o lado obscuro e silencioso da vida. Tanto mais que a guerra fria dividia os companheiros de ontem, acirrava os conflitos ideológicos e reiniciava a perseguição aos comunistas. Tudo aconselhava aos poetas afastarem-se dos acontecimentos. Retomou-se a busca da poesia pura, dessa poesia que não se alimenta do cotidiano mas de palavras mágicas e da forma verbal caprichosa. Esse interesse pela forma já se manifestara no amadurecimento da linguagem poética que surgira espontânea e irreverente com os modernistas de 22.⁹³

As indagações a que Gullar se refere, no início do trecho acima, foram as que o conduziram ao problema central de *A luta corporal*. Segundo ele próprio, este livro foi um

⁹⁰ LAFETÁ, 2004a, p. 127.

⁹¹ LAFETÁ, 2004a, p. 127-128.

⁹² LAFETÁ, 2004a, p. 116.

⁹³ GULLAR, 1997, p. 06-07.

acerto de contas com sua formação parnasiana e clássica: “o livro começa com um ajuste de contas em relação à poesia metrificada, rimada. Um ajuste de contas – quer dizer, para nunca mais fazer aquilo”⁹⁴. Ele queria abandonar os padrões antigos, que durante muito tempo pautaram a sua visão de lírica, mas se sentia forçado a dar a si mesmo e à tradição satisfações a respeito desta sua mudança de comportamento.

João Luiz Lafetá identifica uma proximidade entre a linguagem de Ferreira Gullar e a da “geração de 45”; uma proximidade, segundo ele, evidente na atmosfera obscura e no vocabulário cheio de preciosismos e de artificialismo dos “Sete poemas portugueses”. Por outro lado, ele reconhece no modo impulsivo e desequilibrado com que o poeta articula os elementos retóricos e poéticos “a força de inquietação que busca expressar-se, rompendo o bem-comportado da surdina”⁹⁵. cremos que essa proximidade comentada não tenha sido inconsciente e até despropositada. Isso porque era do interesse do poeta explodir a forma fixa, violentando-a por dentro. Ele desejava promover uma explosão do poético no seu íntimo. Ou seja: por dentro da forma fixa encontrar uma saída para a libertação dos sentidos e da percepção, de modo que o poema e sua linguagem nascessem do contato direto do poeta com o mundo e não da submissão do artista ao cânone formal e técnico da poesia de língua portuguesa.

Na verdade, os “Sete poemas portugueses” abrem o livro *A luta corporal* expondo o seu lugar de partida: o espaço limitado, de penumbra e solidão de uma poesia literalizante, cujo referencial é a tradição clássica e parnasiana, e o cenário político e ideológico da época, que se caracterizava por um alheamento da classe intelectual e artística com relação aos problemas cruciais do momento. Gullar nos apresenta o cenário de onde parte, e esta apresentação é *crítica*, ela expõe as deficiências de uma poética fechada em si mesma. Então, os “Sete poemas portugueses” são a expressão de um sufocamento sentido pelo poeta ante os limites da forma fixa e, ao mesmo tempo, um ato de insubmissão contra a morbidez ideológica do momento; expressão e ação de cunho tipicamente moderno, que, de modo crítico e apaixonado, registram a passagem do poeta para o curso da tradição modernista brasileira, em que imperam a liberdade criativa e a busca dos sentidos da experiência existencial e histórica.

⁹⁴ GULLAR, 1998, p. 34.

⁹⁵ LAFETÁ, 2004, p. 130.

* * *

As imagens que Ferreira Gullar articula para tornar visível seu incômodo e sua insatisfação são imagens contrastantes: monotonia e espanto (coisas mortas ou entediadas que compõem o interior do poema em oposição a objetos desconhecidos e, por isso, interessantes); o alto e o baixo (os céus e a estrela, o chão e a pedra); o dentro e o fora (o eu e o mundo); mais alguns sinais de fluxo e estagnação (o rio noturno e as paredes de solidão).

O primeiro poema, intitulado “3”, é um falso soneto. Embora composto, como manda a norma, de dois quartetos e dois tercetos, não segue totalmente a regra da metrificação e nem a da rima: seus versos são livres e as rimas emparelhadas, ao invés de intercaladas. As frases quebram-se antes de o verso cumprir o seu curso. E com isso, o ritmo é por vezes quebrado, com momentos de pausas reflexivas ou de indecisão. Há nesta pequena mas sutil impostura formal um sentido de inadequação à norma e, principalmente, à exigência da métrica. Uma impostura que não chega a romper com os limites da injunção técnica, mas que, de algum modo, já serve de denúncia da crise vivenciada e, aliás, intensificada ao longo do livro.

Quanto ao conteúdo do poema, o que ele expressa é justamente a oposição entre a forma fixa e a canção (ou seja, o sentido da experiência poética por ela expresso):

Vagueio campos noturnos
Muros soturnos
paredes de solidão
sufocam minha canção ⁹⁶

O poeta e a canção identificam-se pela condição de subordinados à solidão e ao isolamento no espaço limitado do soneto. Ambos se sentem sufocados neste ambiente escuro, onde não é possível ver e nem pensar em nada além do que os “muros” e as “paredes” mostram. Gullar, aqui, parece fazer referência à tendência metapoética da “geração de 45”, que tinha como principal tema de suas composições o próprio fazer poético. Mas, as imagens que ele articula (“muros soturnos”, “paredes de solidão”) podem remeter a algo mais amplo: à

⁹⁶ GULLAR, 2004, p. 05.

própria experiência humana, entre a solidão e o encontro com o mundo exterior; e ao contexto histórico em que os “poemas portugueses” foram escritos: um contexto que separava os homens e os afastava do mundo dos fatos, isolando-os em seus traumas e amarguras.

A segunda estrofe mostra que o único ato possível à canção é o retorno a seu criador (o poeta), estando ele também voltado para si, num intimismo e num recolhimento bastante aflitivos.

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

Me perco em campos noturnos
Rios noturnos
te afogam, desunião,
entre meus pés e a canção

E na relva diuturna
(que voz diurna
cresce cresce do chão?)
rola meu coração⁹⁷

Esta imagem do coração a rolar pelo chão é significativa porque ela nos mostra, um pouco antecipadamente, o modo como se dará o contato de Ferreira Gullar com a realidade histórica: um contato direto, intenso e sob o signo da fatalidade. Temos, então, uma antevisão de todo processo poético, político e ideológico do autor que irá ser construído nas décadas seguintes. Sua poesia e sua vida travarão uma verdadeira luta corpo a corpo com a realidade dura de nosso país, desde sempre marcado pela desigualdade social e, num momento mais extremo, de 1964 a 1985, fustigado pelo braço cruel da ditadura militar.

A imagem do coração tem uma representação específica no complexo poético e conceptual do Romantismo. Sthendal o considerava a mola central de todo artista⁹⁸. E Friedrich Schlegel o tinha como o centro de referência e de encontro das fontes elementares da poesia e da beleza:

⁹⁷ GULLAR, 2004, p. 05.

⁹⁸ STHENDAL. In: LOBO, 1987, p. 147.

a verdadeira força vital da beleza e da realização interiores é o coração. (...) O espírito é como uma música de pensamentos; onde está a alma, estão também os sentimentos com contorno e forma, nobres arranjos e coloração encantadora. O coração é a poesia da razão sublime, e, unindo à filosofia e à experiência moral, origina aquela arte sem nome que capta a confusa transitoriedade da vida e a modela numa unidade eterna.⁹⁹

A poesia de Ferreira Gullar, assim como a dos românticos, surge como expressão da experiência subjetiva, portanto como expressão de sentimentos mais que profundos da vida de todo homem (“Não se trata do poema e sim do homem/ e sua vida”¹⁰⁰). E estes sentimentos não são vagos ou incipientes, e nem nascem no sujeito como que inapelavelmente; eles são reais e concretos, porque formados pela experiência pessoal com o tempo, tanto o ontológico quanto o histórico. E se, como no poema, o coração “rola” é porque o entrelaçamento do homem com o mundo sofre o peso dos dramas e dos dilemas da vida social e cotidiana. Como veremos no tópico seguinte, é este mergulho na visceralidade da vida que define o sentido da modernidade poética de Gullar. Além, é claro, de seu empenho apaixonado em sentir no próprio corpo toda a vertigem da experiência histórica, e em pensar e revelar, de modo crítico, o sentido das tensões externas e subjetivas.

No segundo “poema português”, às mortes de que o poeta se alimenta (coisas mortas, poesia morta, linguagem morta, fantasia morta) vem contrastar a imagem da “flor em fogo”, que expressa, por um lado, o desejo do poema de florescer, ou seja, de se abrir ao mundo e, por outro, o de destruir os muros que impedem o poeta de avançar com sua canção. O poema ainda fala da necessidade de se permanecer no plano da realidade (os pés na grama), mas também da necessidade de transcendência: “uma viagem clara para a encantação”.

A próxima composição torna central a ideia de luta corpo a corpo entre o poeta e a poesia. Um dos contrastes a serem aqui destacados é entre o estado de lucidez e o de demência, exigidos no ato da criação. Parece que, para Gullar, o trabalho poético é algo racional e, ao mesmo tempo, passional: uma articulação entre a *rathio* e o *pathos* criativos. Resulta dessa articulação a concepção do fazer poético como uma *criação inspirada*: o poeta é tocado por uma força que lhe é exterior e que o incita a trabalhar artisticamente sobre uma

⁹⁹ SCHLEGEL. In: LOBO, 1987, p. 66.

¹⁰⁰ GULLAR, 2004, p. 180.

matéria poética e acerca de um tema geralmente ligado à vida. Mas esta força, a da poesia, é algo etéreo e que tem como principal atributo a mobilidade: ela escapa quando o poeta está perto de tomá-la em suas mãos. Ao fim, ele retém dela apenas o ardor da ausência, algo como o pressentimento de uma presença que está além do alcance das mãos.

Prometi-me possuí-la muito embora
ela me redimisse ou me cegasse.
Busquei-a na catástrofe da aurora,
e na fonte e no muro onde sua face,

entre a alucinação e a paz sonora
da água e do musgo, solitária nasce.
Mas sempre que me acerco vai-se embora
como se me temesse ou me odiasse.

Assim persigo-a, lúcido e demente
Se por detrás da tarde transparente
seus pés vislumbro, logo nos desvãos

das nuvens fogem, luminosos e ágeis!
Vocabulário e corpo – deuses frágeis –
eu colho a ausência que me queima as mãos.¹⁰¹

A procura da poesia, mencionada entre o terceiro e o quarto verso deste poema, pode ser definida como uma procura fenomenológica, no sentido de que o encontro que ela tenta deflagrar só pode se dar por meio um “retorno às coisas”, ou seja, um retorno ao mundo vivo da experiência natural: a “catástrofe da aurora”, a fonte e o muro, a água e o musgo. Como diz o poeta romântico alemão Friedrich Novalis, num dos fragmentos de *Pólen*, “procuramos por toda parte o incondicionado, e encontramos sempre apenas coisas”¹⁰². Desde o primeiro Romantismo, há, portanto, a proposição de uma poesia concreta, aprendida de fato como uma “lição de coisas”.

Voltando ao poema acima: nele, o poeta diz que deseja reter e possuir um tanto dessa “força da natureza” que flui entre suas mãos e ante seus olhos. Mas, a poesia insiste em seguir livre no seu curso indeterminado. Ela não se deixa dominar. A sua lógica não é a da posse, e

¹⁰¹ GULLAR, 2004, p. 06.

¹⁰² NOVALIS, 2001, p. 36.

sim a do atrito: um choque fenomenológico entre o corpo do poeta e o corpo da língua. E, como resultado desta luta corpo a corpo, temos o poema.

Na composição seguinte, um falso soneto como o primeiro, vemos o contraste entre “os céus que segura o mito” (o mito da plenitude) e o chão de cimento da cidade moderna. A luta com a poesia tem agora este efeito: o do assombro. Ferreira Gullar sempre defendeu que a poesia nasce do espanto, do choque sofrido quando a vida, de repente, se lhe apresenta de modo estranho, ou quando o cotidiano toca a sua percepção de forma incomum.

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

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

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

Vinda a paz, rosa-após dos terremotos,
eu mesmo juntarei a estrela ou a pedra
que de mim reste sob os meus escombros.¹⁰³

A “terrível magia” de que Gullar nos fala, neste seu poema, parece sugerir que uma das condições para o “florescimento” da poesia é a transcendência. Mas, aqui, cabe fazer uma distinção entre dois termos que definem estados de transcendência diferentes entre si: um é o termo “transcendental” e o outro é o “transcendente”. A aplicação desta distinção tem como fonte primeira as teorias poéticas do romantismo alemão.

Friedrich Schlegel, no fragmento 388 do *Athenaeum*, faz o seguinte apontamento: “transcendental é aquilo que pode e deve se manter elevado; transcendente é o que tenta ser elevado mas não pode ou não deve sê-lo”¹⁰⁴. Então, segundo a regra do que é “transcendente”, o chão é condição para o sujeito. Mesmo que seja necessária uma elevação

¹⁰³ GULLAR, 2004, p. 07.

¹⁰⁴ SCHLEGEL. In: LOBO, 1987, p. 69.

ou uma abstração, há o poder da força magnética que sempre atrai, neste caso, o poeta para a realidade que o cerca.

No quinto dos “Sete poemas portugueses”, a oposição é entre o despertar e o adormecer: o despertar do rio solitário e o sono profundo da velha subjetividade consciente apenas de si mesma. Esse despertar do rio expressa a fluência da letra do poeta pelo mundo, agora aberto a ela, e da força subjetiva (a *paixão* ou a *vontade*), que, segundo Schlegel, “não deve sofrer nenhuma lei que a domine”¹⁰⁵. E este rio é, metaforicamente, uma parte constitutiva do ser do próprio poeta: seu inconsciente em movimento constante pela *polis* moderna. A demência e a passionalidade criativas retornam como fundamento da prática poética gullariana, num ato contestatório do autor contra a exigência de austeridade e de rigor, que caracterizava a prática poética do momento. Mas, paradoxalmente, esta é uma passividade caracteristicamente ativa:

Neste leito de ausência em que me esqueço
desperta o longo rio solitário:
se ele cresce de mim, se dele cresço,
mal sabe o coração desnecessário.

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

Sobre o leito de sal, sou luz e gesso:
duplo espelho – o precário no precário,
Flore um lado de mim? No outro, ao contrário,
de silêncio em silêncio me apodreço.

Entre o que é rosa e lodo necessário,
passa um rio sem foz e sem começo.¹⁰⁶

Na dinâmica da criação poética, o trânsito contínuo e variado da linguagem é como o trânsito da consciência. Por meio da imagem do rio longo e solitário, o poeta expressa o fluir da própria consciência que, entregue ao rebentar das ondas inconscientes, se esquece de si e se assimila com as coisas que atravancam o seu curso. O coração, lugar em que a subjetividade

¹⁰⁵ SCHLEGEL. In: LOBO, 1987, p. 56.

¹⁰⁶ GULLAR, 2004, p. 07.

geralmente se aloja, é agora desnecessário, porque não há mais o imperativo de um centro de referência para o sujeito, já em fragmentos ou convertido em substância líquida, imponderável. Neste sentido, o que o poema acima expressa não é a perda da consciência, mas a perda desta, isto é, seu movimento livre e desorientado pelo espaço e o tempo tipicamente modernos.

Criar é deixar fluir livremente a consciência inconsciente de si, mas pensante. É dar curso ao envolvimento do corpo com a extensão do mundo aberto a ele. Por isso, o poema gullariano é como um rio longo e solitário, que pisa o chão da realidade e através dele percorre o mundo social e ontológico, numa experiência íntima e vertiginosa.

Como vimos no tópico anterior, a fluidez é um dos principais atributos da época moderna. Segundo Marx e Engels, ela surge como efeito das transformações sociais operadas pela economia burguesa contra as bases de sustentação da economia feudal. “Tudo que é sólido se desmancha no ar”, apontam os dois teóricos do *Manifesto comunista*. Marshall Berman destacou a fluidez como aspecto distintivo da modernidade, também, com relação à produção artística e, especialmente, a literária: a tendência dos poetas românticos à expansão dos sentimentos para além das fronteiras do cânone formal classicista estaria em conexão com a tendência à expansão da produção econômica para além das fronteiras locais, nacionais e morais, pela classe social dominante, a burguesia. Estas formas de movimentação das forças produtivas são muito parecidas com a imagem do rio – sem foz e nem começo – de que Gullar nos fala no seu poema. Um rio cujas águas (neste caso, cujas palavras), inconscientes e violentas, avançam contra as formas literárias privilegiadas, e contra as estruturas de poder solidificadas dentro do sistema social e político do Brasil. Temos, com isso, a afirmação de um *ethos* diferenciador da palavra poética.

Com Gaston Bachelard, podemos pensar numa “imaginação da água” assim como numa “palavra da água”: fluida, sem brusquidão, contínua, continuada, palavra “que abrandando o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”¹⁰⁷. Segundo o autor de *A água e os sonhos*, “a liquidez é um princípio da linguagem: a linguagem deve estar inchada de águas”¹⁰⁸. Deve haver, por isso, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra

¹⁰⁷ BACHELARD, 1997, p. 193.

¹⁰⁸ BACHELARD, 1997, p. 199.

humana: “organicamente a linguagem humana tem uma *liquidez*, um caudal no conjunto, uma água nas consoantes”¹⁰⁹.

Indaguemos esta dinâmica da “imaginação da água” e “da palavra da água” com relação ao quinto “poema português”, de Ferreira Gullar. No capítulo intitulado “A água violenta”, Bachelard argumenta que a *intencionalidade fenomenológica* não é suficiente para expressar ou explicar o encontro do homem com o mundo, porque essa explicação ou enunciação será demasiadamente formal, demasiadamente intelectual, se nela não estiver incluída uma intensão dinâmica e uma intensão material. O autor explica: a posição realmente adequada dentro desta relação de *vontade* para com as coisas do mundo seria haver, da parte do homem, também uma atitude provocativa, ofensiva, para com as coisas. Em síntese: se as coisas nos insultam, se elas nos questionam, temos de, igualmente, nos dirigir a elas de modo ativo, para que não sejamos afogados, derrotados, por sua força abusiva.

É, então, que Bachelard pensa numa dinâmica da “água violenta”, que em sua passividade enérgica pode ser ativa e nervosa. E dessa dinâmica fundamental resultaria, quase sempre, uma espécie de luta corpo a corpo entre o sujeito da escrita e as águas inconscientes, que o arrebatam e que raivosamente agitam os seus sentidos: “a alma sofre nas coisas; à aflição de uma alma corresponde a desgraça de um oceano”¹¹⁰.

Ferreira Gullar, em seu poema das águas, salienta que a sua luta é solitária: “Neste leito de ausência em que me esqueço/ desperta o longo rio solitário”¹¹¹. Noção que em Bachelard encontra ressonância: “Para bem projetar a vontade, é preciso estar só. Os poemas do nado são poemas da solidão”¹¹². Então, à guisa de conclusão desta análise, podemos interpretar o poema em questão da seguinte maneira: a poesia é um longo rio solitário com o qual o poeta trava uma luta corpo a corpo a fim de compor sua obra. Neste combate, se envolvem tanto forças passivas quanto ativas, que em seus movimentos arrebatadores ou de diluição põem em

¹⁰⁹ BACHELARD, 1997, p. 17.

¹¹⁰ BACHELARD, 1997, p. 180.

¹¹¹ GULLAR, 2004, p. 07.

¹¹² BACHELARD, 1997, p. 175.

Acrescentamos a esta reflexão algumas notas de Maurice Blanchot (1987, p. 12), que nos mostra que a ideia de *solidão da obra* não exclui o movimento para fora, para o outro, para o leitor: “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco da solidão”.

trânsito a linguagem dos corpos e das coisas, arrastadas no curso incessante das vontades contrárias: a da inspiração e da forma do poema, sempre em processo de formação. A voz que fala no poema é o marulhar ondulante de desejos desencontrados, e por isso o coração rola; ele está em crise: “Neste leito de ausência em que me esqueço/ desperta o longo rio solitário:/ se ele cresce de mim, se dele cresço, mal sabe o coração desnecessário”¹¹³. No fim, a ausência, o silêncio e a precariedade do corpo e da linguagem são os únicos elementos possíveis para a confecção da obra: “Sobre o leito de sal, sou luz e gesso:/ duplo espelho – o precário no precário./ Flore um lado de mim? No outro, ao contrário,/ de silêncio em silêncio me apodreço”¹¹⁴.

Mais uma vez, a poesia aparece como uma potência livre, incoercível, que não se deixa dominar tão facilmente. Sua linguagem é como a *letra errante* que Rancière propõe, em *Políticas da escrita*: letra aventureira, sem pai nem voz própria que controle o seu dizer; letra errante, cujo regime “é rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar”¹¹⁵. Por ser esta *letra errante*, tal como Rancière a concebe, um dispositivo próprio para designar o sentido político e estético da literatura moderna, supõe-se que, também assim, o poema do rio gullariano se situe no interior desta mesma tradição, já que ele se realiza segundo as atribuições e os efeitos que o ligam ao conceito de modernidade rancièriano.

O longo rio solitário do poema de Gullar é este cuja força de linguagem (na conexão entre as águas do rio e a palavra humana, tal como identificada por Gaston Bachelard) atravessa os espaços mais sólidos e desagrega estruturas de poder que fecham o cerco contra a possibilidade de transformação do homem e do mundo, assim como das formas de produção literária e artística. Para fecharmos esta discussão, fiquemos com este trecho de *El arco y la lira* (1955) de Octavio Paz: “esta posibilidad de encarnar entre los hombres lo hace manantial, fuente: el poema da de beber el agua de un perpetuo presente que es, asimismo, el más remoto pasado y el futuro más inmediato”¹¹⁶. O poeta-crítico mexicano toma como metáfora da relação do poema com a história justamente a imagem da fonte: o despertar lúcido e

¹¹³ GULLAR, 2004, p. 07.

¹¹⁴ GULLAR, 2004, p. 07.

¹¹⁵ RANCIÈRE, 1995, p. 08.

¹¹⁶ PAZ, 1999, p. 234.

involuntário das águas inconscientes, que ligam os tempos e neles se perdem, como acontece no poema português intitulado “7”: “O rio corre e vai sem ter começo/ nem foz, e o curso, que é constante, é vário./ Vai nas águas levando, involuntário,/ luas onde me acordo e me adormeço”¹¹⁷.

¹¹⁷ GULLAR, 2004, p. 07.

2.4

DENTRO DA CIDADE NUA E VELOZ

Pelo menos em seus momentos mais significativos, a obra poética de Ferreira Gullar põe-se em relação direta com um dos pressupostos fundamentais da lírica moderna: a concepção geral, porém, igualmente contraditória, de que o sentido do poema mantém sempre uma relação com a história, mesmo que ele não se restrinja aos condicionamentos factuais externos. Sobre esta questão, Octavio Paz, pertinentemente, afirma: “la historia es el lugar de encarnación de la palabra poética”¹¹⁸. Segundo o autor mexicano, há duas maneiras de o poema ser histórico:

la primera, como producto social, la segunda, como creación que transcende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. Y esta segunda manera le viene de ser una categoria temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no lo puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un ahora y un aquí determinados.¹¹⁹

Esta compreensão vai de encontro com o que Gullar proclama no segundo dos “Sete poemas portugueses”. Nos versos de tal composição, o projeto poético gullariano está expresso de modo sintético e com antevisão: “Caminhos não há/ mas os pés na grama/ os inventarão”. O verbo “inventar”, conjugado no futuro (“os pés na grama/ os inventarão”), mais propõe do que acusa. Na imagem dos pés na grama (que ilustra o chão vivo e natural do espaço humano), vemos a revelação de que a realidade cotidiana é e deverá ser o cenário primordial do percurso criativo do autor, que naquele momento dava seus primeiros passos como poeta. Mas, esta realidade cotidiana não é e nem deverá ser suficiente para sustentar o sopro de vida que o poema demanda e que dele deve emanar. A poesia deve, assim, buscar a transcendência, deve tentar ultrapassar todo tipo de determinação e de condicionamento histórico ou social e fazer-se tempo arquetípico, consagrando seu sentido histórico na fixação de uma experiência limite com as noções de tempo e espaço. Então, a poesia nasce da

¹¹⁸ PAZ, 1999, p. 233.

¹¹⁹ PAZ, 1999, p. 234.

experiência cotidiana, mas vai além dela, para resgatá-la em outro plano ou em outro ponto: “aqui se inicia/ uma viagem clara/ para a encantação”.

Neste último tópico deste capítulo, procederemos à análise de um poema específico, que compõe a fase mais engajada da obra gullariana: trata-se de “Pela rua”, de *Dentro da noite veloz*. Pretendemos, com esta leitura, refletir sobre o modo como se dá a relação da palavra poética do autor maranhense com o contexto histórico em que ela está inserida e para o qual ela se volta criticamente: a saber, o Brasil, país latino-americano, periférico e, na época de escrita dos poemas do livro em questão, ainda subdesenvolvido.

Os poemas de *Dentro da noite veloz* foram produzidos entre 1962 e 1975, época de muitas tensões no campo social e econômico dos países da América Latina (cujo processo de modernização se acelerava, a despeito das muitas diferenças sociais que o capitalismo, em ascensão contínua, produzia e motivava) e, também, no campo político: de 1964 a 1985, o Brasil viveu sob a “guarda” opressora de um regime militar que se mostrou, por vezes, fatídico. Pela mesma época, outros países latino-americanos, como a Argentina, o Chile, o Paraguai e a Bolívia, vivenciavam o mesmo tipo de situação.

Gullar vinha de uma incursão imprevista e disparatada por domínios estranhos à sua lírica de até então. Com os *Romances de Cordel* (1962-1967), escritos para os Centros de Cultura Popular da UNE, o poeta se aproximara da cultura de massa, explorara uma linguagem rude e mal operacionalizada por sua sensibilidade em nada conforme com o tipo de poesia que queria praticar, e perdera muita da qualidade literária e artística que mostrara ser capaz de atingir, como em *A luta corporal* e em poemas de *O vil metal*, livro subsequente ao primeiro. Posteriormente, já desfeitos os CPCs da UNE pela ditadura militar, e tendo Gullar se envolvido, diretamente, na luta contra o regime que se impunha, inicia-se uma nova fase de sua produção: uma aventura, biográfica e literária, composta de sofrimentos e fatalidades (o exílio em Moscou, no Chile e na Argentina, a doença dos filhos, a perseguição política a ele próprio e aos amigos), de que resultariam muitos dos poemas de *Dentro da noite veloz*, além do afamado *Poema sujo*.

Nesta fase, o desejo de escrever uma poesia voltada para as questões sociais e políticas do Brasil encontra o ponto adequado da forma bem realizada e da linguagem tensionada em nível de maior apuro estético e elegância expressiva. Um domínio da linguagem que acusa um abrandamento dos conflitos internos que o poeta vivia. Não que ele se alheasse do próprio

sofrimento, nem que tratasse com frieza ou hostilidade as questões decisivas do momento no seu país, no continente e em sua própria vida. Mas talvez porque a poesia, com seu efeito mágico e encantatório, lhe desse certo controle das afecções, um contorno mais brando e menos explosivo a pensamentos e sentimentos tão confusos e fastidiosos ¹²⁰.

Para João Luiz Lafetá, o que mais se destaca, nos poemas de *Dentro da noite da veloz*, são a procura e a conquista de um equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo. Uma espécie de junção entre a “voz íntima e a voz pública”; sendo que esta, a “voz pública”, nasce “de um sentimento íntimo, de um abalo que faz a adesão aos perseguidos surgir inteira, visão de mundo e subjetividade juntas” ¹²¹.

Alcides Villaça também assinala o teor desta impressão crítica, quando afirma que nos melhores momentos de *Dentro da noite veloz*, Gullar realiza “os reclamos da mais viva pulsão interior no momento mesmo em que ganham força objetiva” ¹²². Ou seja, a expressão pessoal de sentimentos e percepções críticas aí se exerce aliada ao trabalho criativo com a forma, ao ponto em que se tenha como principal alcance a objetivação da poesia também no campo social e no político, além de no particularmente poético. Até porque é da vivência nestes outros espaços discursivos que os poemas gullarianos nascem e a que se referem.

No contexto brasileiro, especialmente, a poesia de Ferreira Gullar desempenhou importantíssima função. Não só deu testemunho do que se passava no espaço social e político, como também encarnou o tempo histórico, de modo que, por vezes, a experiência individual que ela expressava surgia entrelaçada ao processo coletivo. Na obra de Gullar, o impulso subjetivo se exerce, também, como “impulso utópico”.

¹²⁰ No *Itinerário de Pasárgada*, ao comparar seu método de criação poética com o de Paul Valéry, Manuel Bandeira faz menção ao poder de abrandamento de dores e angústias pela poesia, tal como ela se dava à sua compreensão, *numa espécie de transe ou alumbramento*: “Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça” (BANDEIRA, 1984, p. 30). Uma frase de Davi Arrigucci Jr. sobre Bandeira pode dar o tom do que queremos dizer a respeito desta relação entre poesia, história e alento a traumas da experiência no que diz respeito, especificamente, a Ferreira Gullar: “a existência esvaziada” pelos traumas e agonias de diversa ordem é preenchida pela poesia, “capaz de transformar a sensação de perda numa forma de resgate de tudo” (Cf.: ARRIGUCCI JR., 1990, p. 132-133).

¹²¹ LAFETÁ, 2004a, p. 205.

¹²² VILLAÇA, 1998, p. 101.

Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira ¹²³

Em depoimento de 1997, Gullar afirma: “só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz” ¹²⁴. No poema gullariano, todas as vozes que no mundo real são emudecidas podem lançar seu grito e promover a revolta do corpo individual no corpo social já em crise: “começa pelo olho, mas em breve é tudo” (Poema “O inferno” ¹²⁵). A identificação do *eu* do poeta com o processo coletivo geral melhor se expressa pela imagem do corpo individual do homem em fusão com o tempo histórico e com espaço urbano: “do fundo/ de meu corpo/ clandestino/ ouço (não vejo) ouço/ crescer no osso e no músculo da noite/ a noite” (“Madrugada” ¹²⁶); “O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade” ¹²⁷. Ilca Vieira de Oliveira explicitou muito bem o sentido desta assimilação entre o poeta e a cidade, em sua leitura de *Poema sujo*. Diz ela: “o corpo é matéria da poesia dentro de uma cidade que é matéria do corpo. Os dois elementos se fundem nessa escrita erótica” ¹²⁸. Neste sentido, a assimilação entre o individual e o coletivo, na poética gullariana, não se configura como algo metafórico, que se opera apenas como linguagem e na esfera do poema; ela é real, é um envolvimento íntimo, erótico mesmo, em que o corpo está todo envolvido, sofrendo e desfreando golpes, numa luta intensa e vital.

Esta espécie de identificação é demais significativa se pensarmos que o “impulso utópico” requer, sobretudo, *paixão*, quer dizer, um processo de afecção que se produz, primeiramente, na alma e no corpo do sujeito, tornando-os chama viva da experiência comum.

¹²³ GULLAR, 2004, p. 170.

¹²⁴ GULLAR, 1997, p. 05.

¹²⁵ GULLAR, 2004, p. 58.

¹²⁶ GULLAR, 2004, p. 218.

¹²⁷ GULLAR, 2004, p. 290.

¹²⁸ OLIVEIRA, 2010, p. 33.

Principalmente o corpo, em que se cruzam os componentes individuais e os coletivos. Estando, por isso, em analogia com o corpo da cidade.

Mas, a alma também sofre os golpes desta assimilação. Como diz Marshall Berman a respeito do que Baudelaire singularmente viu com muita clareza em sua época, “a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos”¹²⁹:

O homem moderno arquetípico é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra o aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. O borbulhante tráfego da rua e do bulevar não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em “caos”. O caos aqui não se refere apenas aos passantes – cavaleiros ou condutores, cada qual procurando abrir o caminho mais eficiente para si mesmo – mas à sua interação, à totalidade de seus movimentos em um espaço comum.¹³⁰

A abertura do espaço social a toda forma de movimentação das forças produtivas expõe, por sua nudez característica, as mazelas e contradições diversas, fomentadas e produzidas pela ordem capitalista. De um lado, porque, na engenharia do espaço urbano, o sujeito deve estar o tempo todo desnudo de sua privacidade e individualidade, e convertido em peça comum (peça de vitrine) do complexo social e econômico moderno. E também, porque, de acordo com esta mesma lei de reificação do homem e de sua energia pessoal, todos os sentimentos e desejos devem ser colocados à mostra, para que o capitalismo possa rastreá-los e ajustá-los ao seu empenho primordial, qual seja transformar toda instância natural ou dignidade humana em utensílio de troca pelo mercado. E quem quer que venha a desobedecer esta imposição será alijado do sistema social e lançado ao subsolo da vida cotidiana: “tudo o mais, em nós, tudo o mais que não é atraente para o mercado é reprimido de maneira drástica, ou se deteriora por falta de uso, ou nunca tem uma chance real de se manifestar”¹³¹.

Talvez, pelo mesmo condicionamento histórico a que foi e é submetida nestes tempos de “barbárie harmoniosa”, a poesia moderna se identifica tão apaixonadamente com o lado

¹²⁹ BERMAN, 1986, p. 143.

¹³⁰ BERMAN, 1986, p. 154.

¹³¹ BERMAN, 1986, p. 95.

menos nobre da vida social. Já em Baudelaire, em sua ambígua solidariedade para com prostitutas e mendigos, e na sua preferência por gatos, cachorros de rua e por imagens grotescas, a estima da poesia moderna pelo que vive à margem do sistema social burguês, claramente, se manifesta. Posteriormente, com Rimbaud (o “vagabundo genial”), o canto poético se torna uma espécie de contradiscurso ao discurso corrente e vigorante.

Na literatura brasileira, a acusação por parte de Cruz e Sousa dos “paredões” que socialmente apartam os homens (“O emparedado”), e, depois, o cabotinismo de Mário Andrade, o *gauchismo* de Carlos Drummond e as excentricidades de Murilo Mendes são verdadeiros exemplos de que, também por aqui, a poesia moderna esteve na contramão do processo social vigente, ou pelo menos mais assimilada com as causas sociais dos desprivilegiados do que com os anseios das elites locais, sempre mais desejosas de poder e de progresso individual para os seus pares.

É justamente da consciência deste mundo injusto, que a alguns relegam o sofrimento baixo, a tragédia cotidiana e o silêncio, que surge o sentido humano e ético da poesia de Ferreira Gullar: “Se algum sentido tem o que escrevo, é dar voz a esse mundo sem voz”, diz o poeta, em *Corpo a corpo com a linguagem*. Ele acrescenta: “Disso quis eu fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz”¹³². Não é a “causa do povo” o que se afirma nesta frase de Gullar, mas a “causa humana”, a defesa da vida tanto quanto da poesia e dos sujeitos distintos que a realizam ou a quem ela se destina: “o indivíduo vive no todo, e o todo no indivíduo”, assim pensava Novalis¹³³.

* * * *

“Pela rua” é um poema de passagem, de caminhada tumultuosa por esse espaço conspurcado pelo mercado capitalista, mas, ainda assim, um espaço democrático, porque sob o signo da experiência comum de todo homem situado na metrópole, o lugar público por

¹³² GULLAR, 1997, p. 05.

¹³³ NOVALIS. In: CHIAMPI (Cord.), 1991, p. 31.

excelência. É, também, um poema de errância análoga à *flânerie* baudelaireana, definida por Walter Benjamin como *o abandono solitário na multidão*; experiência de risco para o poeta, porque pode sempre resultar na sua conversão em mercadoria:

A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. A ebriedade a que se entrega o *flâneur* é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses.¹³⁴

Mas, a experiência do *flâneur*, para a literatura, representa mais que a imersão do sujeito na movimentação urbana; na verdade, ela passa a ser a formulação poética de uma experiência social e coletiva, só que vivenciada e expressa por um sujeito particular, distinto em sua solidão e solidariedade: o poeta, um desgarrado de seu tempo, que se livra dos condicionamentos que restringem a sensibilidade e os sentimentos admiráveis, e adentra os espaços e os corpos distintos, numa comunhão universal entre o individual e o coletivo.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima.

O poeta goza desse incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um. Só para ele tudo está vago; e se certos lugares lhe parecem fechados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados.

O passeador solitário e pensativo goza de uma singular embriaguez desta comunhão universal. Aquele que desposa a massa conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, ensimesmado como um molusco. Ele adota como suas todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem.¹³⁵

Este é o poeta moderno na sua mais recorrente imagem: entregue aos prazeres e às angústias de sua época, lançado na multidão de homens ansiosos por progresso individual ou coletivo; mas, nessa entrega, superando os limites das sensações, do entendimento e das

¹³⁴ BENJAMIN, 1989, p. 51.

¹³⁵ BAUDELAIRE, 2009, p. 67-69.

coerções sociais e históricas. É a imagem do poeta como marginal e, ao mesmo tempo, como herói, porque resistindo ao seu tempo pela expressão do sentido mais fundo e contraditório da experiência com este mesmo tempo. “Horrrível vida! Horrrível cidade! (...) Descontente de todos os meus descontentamentos e de mim mesmo, gostaria de me recuperar e me orgulhar um pouco no silêncio e na solidão da noite”¹³⁶.

Gloria Carneiro do Amaral aponta que é esse Baudelaire, o dos “Tableaux de Paris” (a cujo conjunto de textos os trechos acima citados fazem parte) o que maior ressonância teve na alma moderna¹³⁷, isto é, em obras subsequentes. Com toda certeza, é neste universo de solidão e tédio em meio à multidão frenética que o seguinte poema de Ferreira Gullar se inscreve:

Pela rua

Sem qualquer esperança
detenho-me diante de uma vitrina de bolsas
na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, domingo,
enquanto o crepúsculo se desata sobre o bairro.

Sem qualquer esperança
te espero.
Na multidão que vai e vem
entra e sai dos bares e cinemas
surge teu rosto e some
num vislumbre
e o coração dispara.

Te vejo no restaurante
na fila do cinema, de azul
diriges um automóvel, a pé
cruzas a rua
miragem
que finalmente se desintegra com a tarde acima dos edifícios
e se esvai nas nuvens.

A cidade é grande
tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só.
Em algum lugar estás a esta hora, parada ou andando,
talvez na rua ao lado, talvez na praia
talvez converses num bar distante
ou no terraço desse edifício em frente,

¹³⁶ BAUDELAIRE, 2009, p. 56-59.

¹³⁷ AMARAL, 1996, p. 18.

talvez estejas vindo ao meu encontro, sem o saberes,
misturada às pessoas que vejo ao longo da Avenida.
Mas que esperança! Tenho
uma chance em quatro milhões.
Ah, se ao menos fosses mil
disseminada pela cidade.

A noite se ergue comercial
nas constelações da Avenida.
Sem qualquer esperança
continuo
e meu coração vai repetindo teu nome
abafado pelo barulho dos motores
solto ao fumo da gasolina queimada. ¹³⁸

Neste poema, a cidade do Rio de Janeiro, com suas ruas e avenidas em constante movimento, é o cenário de uma cena primordial da experiência moderna: o homem sozinho jogado no meio do tráfego urbano. O crepúsculo, a mergulhar a tarde na atmosfera abafada da “noite comercial”, ilustra o estado de espírito dos homens desta época, que pouco a pouco perdem a luz interior e têm seus sentimentos abafados pela sombra alienante do comércio; o ritmo do poema, entre fluxos de palavras e pausas de estagnação ou de espera, expressa os passos da multidão e do próprio poeta, que buscam o ponto exato para o encontro com o objeto de seus desejos; enfim, a coisa amada, que surge no meio da multidão e desestabiliza o estado psicológico do poeta, e que de repente se dissolve com a tarde e nas nuvens.

A identidade (“perdida”) desta coisa amada que o poeta insistentemente (mas, também, “sem qualquer esperança”) procura ou espera em meio ao caos urbano é, certamente, *a poesia*, aqui entendida como o sentido da aventura humana, entre a necessidade de transcendência e o condicionamento histórico-social. No terceiro dos “Sete poemas portugueses”, de *A luta corporal*, este encontro se dava por meio de um *retorno fenomenológico* às coisas da natureza (“a catástrofe da aurora”, a fonte, o muro, a água e o musgo). Em “Pela rua”, dá-se o mesmo tipo de busca, o mesmo retorno (*fenomenológico*), só que definitivamente situado no espaço moderno por excelência: a cidade grande; e este é um retorno que acontece no entrelaçamento do sujeito com a teia de relações que a economia capitalista trama no intuito de controlar e

¹³⁸ GULLAR, 2004, p. 177-178.

direcionar os desejos humanos a um destino comum e determinado: à “loja de bolsas”, ao estabelecimento comercial.

Com os poemas de *Dentro da noite* veloz, Gullar demonstra ter adquirido uma consciência lírica mais concreta e factual, numa relação direta com aquilo que, segundo Marshall Berman, “distingue radicalmente Baudelaire de seus precursores românticos e de seus sucessores simbolistas e contemporâneos”, a saber: o “fato de que o que ele sonha se inspira no que ele vê”¹³⁹.

Neste sentido, o que Gullar vê e em que se inspira para compor o poema “Pela rua” é: primeiro, a imagem de si próprio, a procurar ou a esperar pelo encontro com a poesia, só que situado no interior do caos urbano e enredado no labirinto de obstáculos que a economia capitalista ergue de canto a canto da cidade. Há, também, uma loja de bolsas, ante a qual ele se detém, e não sabemos se deslumbrado com os produtos postos a venda ou se entediado com a falta de sentido humano nos lugares onde transita. Depois, no vai e vem da multidão, no caudal turbilhonante da avenida, a poesia aparece aos seus olhos, imersa no mar fluido das relações sociais e pessoais que distinguem a modernidade.

Encarnando este mesmo tipo de conduta, a poesia surge, caracteristicamente, fluida: aparece num átimo e, também, num átimo se dissolve no ar congestionado e poluído da rua. O poeta ainda a vê em mais algumas situações bastante comuns à vida moderna: no restaurante, na fila do cinema, dirigindo um automóvel, cruzando a rua. Até que, de novo, ela se esfacela. E, quando ele a perde de vista, imagina-a em outros momentos também comuns à cotidianidade: parada ou andando, talvez na rua ao lado, na praia, talvez conversando num bar distante, ou no terraço do edifício em frente, talvez vindo de encontro ao poeta, misturada às pessoas que ele vê ao longo da avenida.

Nesta dialética do olhar e do inspirar-se poeticamente na realidade concreta e cotidiana, o poeta vai compondo e articulando às formas de vida as de expressão poética. Neste sentido, a forma de seus poemas não é algo que ele realiza apenas como dado estético ou literário. Para Gullar, a forma se realiza em conexão com a vida da qual a poesia flui e para a qual se volta.

¹³⁹ BERMAN, 1986, p. 138.

A linguagem de “Pela rua” encarna, justamente, o fluxo e refluxo de desejos desencontrados e de passos que se intercalam e se substituem, numa busca incessante pelo objeto amado. O léxico gullariano, agora muito diverso do de *A luta corporal* (porque livre de alguns preciosismos de linguagem, que, como já vimos, ilustrava o condicionamento do poeta ao momento histórico e literário dos anos 1945 a 1954), compõe-se de palavras que sugerem o teor desta busca: são palavras desentranhadas do universo coloquial e prosaico da fala urbana e cotidiana. Portanto, é coloquialmente que o poeta se dirige ao seu leitor, como quem anseia por estabelecer alguma comunicação e, quem sabe, uma identificação solidária e, ao mesmo tempo, solitária, como em todos os poemas de *A luta corporal*.

Nos poemas do primeiro livro de Gullar, o sentido da realização estética se desdobrava para o plano social e político, e investia neste a mesma excentricidade e força de contestação que, na forma, transgredia as barreiras impostas pela tradição clássica. O movimento do poético, em *A luta corporal*, inicia-se de dentro para fora: do interior fechado de uma estrutura lírica mórbida para o desenvolvimento de novas potencialidades literárias e ideológicas. Em *Dentro da noite veloz*, o trânsito entre realidade e criação poética se inverte: a palavra que forma o poema é colhida na realidade cotidiana e sua excentricidade dialética é que se desdobra na interioridade do poeta e na forma do poema: primeiro, como afecção subjetiva (“e o coração dispara”); depois, como expressão da experiência individual, crispada nesta complexa teia social.

Mais uma vez com Marshall Berman, e de novo a partir de sua análise dos escritos poéticos e críticos de Baudelaire, podemos estabelecer uma relação direta entre estas imagens que Gullar articula e um dos principais paradoxos da literatura moderna: o fato de que, na modernidade, os poetas “se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns”¹⁴⁰. Também em *Dentro da noite veloz*, figura o poema “Homem comum”, no qual Gullar afirma a sua estreita ligação, como poeta e como cidadão brasileiro, com a vida comum de todos os homens: “Sou um homem comum/ brasileiro, maior, casado, reservista,/ e não vejo na vida, amigo,/ nenhum sentido, senão/ lutarmos juntos por um mundo melhor”¹⁴¹.

¹⁴⁰ GULLAR, 1986, p. 155.

¹⁴¹ GULLAR, 2004, p. 167.

Pela consciência crítica da realidade e pela força de contestação que seu verbo, sempre transitivo, possui e com o qual ele avança, Gullar demonstra uma total afinidade com a tradição moderna, que surge com os primeiros românticos, na passagem do século XVIII para o XIX, e que alcança o seu ponto de maior complexidade com as obras de Baudelaire e Rimbaud.

Gullar encarna bem, e de modo igualmente complexo, duas das principais contribuições destes dois poetas franceses para a tradição poética subsequente a eles: a expressão dos sentimentos, entre a melancolia e a abertura para o mundo exterior, e a força de subversão dos padrões estabelecidos, tanto os estéticos quanto os sociais e políticos. A junção destes dois elementos resulta num tipo de consciência crítica que brota do sentimento formado pela experiência direta com o mundo, um tipo de consciência centrada no coração do sujeito, mais que na mente. E, em Baudelaire e em Rimbaud, como em Gullar, podemos identificar o desenvolvimento daquela noção de “poesia apaixonada”, que os primeiros românticos requeriam: emanção de nosso desejo de conhecer, em conexão com a vontade de agir e com o poder de sentir. Potência corporal, concentrada de força espiritual e moral, portanto, *paixão crítica*, como Octavio Paz a define.

A PAIXÃO PELA POESIA

Poesia – deter a vida com palavras?

Não – libertá-la,

fazê-la voz e fogo em nossa voz.

(Ferreira Gullar, “A poesia”)

Pode-se viver sem poesia. Pode-se sempre dizer “para quê poetas?”. O sentido é um acréscimo, é um excesso: o excesso do ser sobre o próprio ser.

(Jean Luc Nancy, “Resistência da poesia”)

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

(Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*).

3.1

NO REINO DA PALAVRA, TUDO QUE SOPRA É VERBO

O primeiro contato de Ferreira Gullar com as Letras aconteceu ainda na infância, por causa do sucesso de uma redação que ele escrevera sobre o Dia do Trabalho (a ideia do texto era que no Dia do Trabalho ninguém trabalhasse), e que fora muito bem avaliada pela professora, com uma nota 95. Segundo o poeta ¹⁴², só não ganhou 100 por causa de alguns erros de português. Ao ouvir esta ressalva à qualidade de seu trabalho, o menino José Ribamar Ferreira decidiu estudar a fundo a gramática, surgindo dessa experiência com a língua o gosto pelos livros e a vontade de ser escritor. Abandonou a molecagem, o futebol na frente da casa com os amigos e se fechou no quarto, onde apenas lia e estudava.

E lia, basicamente, o que vinha ilustrado nos livros didáticos da escola, em especial, na *Gramática expositiva* de Eduardo Carlos Pereira, em que se incluíam poemas de Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves e dos parnasianos Olavo Bilac e Raimundo Corrêa. Gullar conta que, nesse início, sua formação era mesmo extremamente parnasiana, ao ponto de até conversar em decassílabos. Por essa época, quando tinha cerca de treze anos, ele sequer acreditava que pudesse haver poetas vivos; segundo sua visão de então, o ofício a que se entregava era um “ofício de defuntos”. Mas, um dia, veio saber que o pai de uma amiga de sua irmã era poeta (e vivo), além de membro da Academia Maranhense de Letras. Foi até lá e o conheceu; tratava-se de Manuel Sobrinho, quem o introduziu na vida cultural e intelectual de São Luís.

Em 1948, quando tinha dezoito anos de idade, o jovem José Ribamar Ferreira, recém-tornado Ferreira Gullar ¹⁴³, ainda nem sabia da existência de uma *poesia* dita “moderna”. Em

¹⁴² Todos os comentários biográficos que desenvolvemos neste tópico baseiam-se nas seguintes entrevistas e depoimentos que Gullar concedeu: *Corpo a corpo com a linguagem*. Florianópolis: Editora UEPG, 1997; “Sobre poesia (Uma luz do chão)”. In: *Sobre arte sobre poesia* (uma luz do chão). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, e “A trégua” (entrevista). In: *Cadernos de literatura brasileira*. Nº 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.

¹⁴³ A mudança de nome adveio de uma situação inusitada: um tal José Ribamar Pereira publicara, no *Diário de São Luís*, um poema, intitulado “A monja”, e a nota de autoria fora trocada. O poema saíra com o nome de José Ribamar Ferreira, que, indignado, tratou logo de anunciar no rádio (na época, ele trabalhava como radialista) que havia acontecido uma confusão, que o poema “A monja” não era de sua autoria e que a partir daquele dia ele atenderia pelo nome de *Ferreira Gullar*.

1949, publicou sua primeira coletânea de poemas (*Um pouco acima do chão*), que foi renegada depois, tendo sido considerada pelo poeta como apenas “um tasteio inicial”, um “livro ingênuo”, “uma coisa sem valor”. Isto porque, naquela época, ele ainda não tinha muito claro qual era o significado da *poesia* que escrevia; noção que se formou logo após, quando conheceu a obra de autores modernos, que transformaram radicalmente sua visão de mundo e de literatura.

Primeiro, foram os *Sonetos brancos*, de Murilo Mendes, e, depois, o livro *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade. Gullar comenta que ficara escandalizado com os poemas que lia. Diz que achara estranhíssimos os sonetos de Murilo e que chegara a duvidar de que no verso “Escrevo teu nome com letra de macarrão”, de Drummond, houvesse “alguma poesia”. Atormentado e atraído pelo mundo novo que se abria à sua sensibilidade de poeta ainda sem *poesia* (porque sem a noção do que ela significasse), ele pôs-se no encalço do sentido tão íntimo e real desta literatura, agora sim, *viva*, porque ligada ao mundo real, da experiência material e subjetiva e, sobretudo, da experiência de leitura de outros poetas.

Completa o conjunto de suas leituras, nesta época, o contato já de antes com a obra de Machado de Assis e Lima Barreto, e os recém-descobertos Manuel Bandeira, Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto, os estrangeiros Baudelaire, Rimbaud, Rainer Maria Rilke e Fernando Pessoa, e os críticos Otto Maria Carpeaux e Álvaro Lins. No depoimento *Corpo a corpo com a linguagem*, Ferreira Gullar comenta sobre o que lhe foi revelado pela leitura de um livro de contos de E. T. A. Hoffmann:

Lembro-me muito bem do dia em que tomei conhecimento de que, *para me tornar um poeta, teria que fazer da poesia o centro de minha vida*. Com um volume dos contos de Hoffmann nas mãos – livro comprado no sebo, de páginas manchadas de fungo – me perguntei que sentido tinha fazer literatura. Os contos de Hoffmann não me diziam respeito, e suas palavras impressas naquelas páginas mofadas me davam a impressão de que a literatura estava mais perto da morte que da vida. Enquanto isso, lá fora, sobre o telhado de minha casa, zunia a tarde maranhense, iluminada, cantando na copa das árvores. Eu tinha vinte anos e devia escolher entre a literatura e a vida. Escolhi as duas, convencido de que a literatura tinha que ser vida também.

De fato, as tardes e manhãs iluminadas já não me bastavam. Por isso me voltara para a literatura. Não para fugir da vida ou negá-la e sim para acrescentar-lhe o sentido que ela devia ter e não tinha. Noutras palavras: voltei-me para a literatura pensando em resgatar a vida. Naquela tarde

entendi que para a literatura ter sentido e emprestar sentido à vida, era necessário que me entregasse a ela integralmente, de corpo e alma.¹⁴⁴

De um modo peculiarmente moderno, porque investido de criticidade (que, como vimos, é um dos elementos fundadores e distintivos da modernidade lírica), Gullar se propõe a literatura, especialmente a *poesia*, reconhecendo sua paixão por ela. Ele observa nos contos de Hoffmann a ausência de intimidade entre o que lia e o que vivia em sua experiência real e cotidiana. Percepção crítica que, certamente, se estendia para uma consideração diferente, nova, da tradição literária que até pouco tempo orientava a sua visão de lírica: a tradição clássica e parnasiana.

Está aí a origem de minha poética, se tenho o direito de me expressar assim. Surge de uma atitude que, de algum modo, põe em questão a própria literatura e, em termos imediatos, renega a linguagem parnasiana, rimada e metrificada, de que me assenhoureara dos treze, quatorze anos.¹⁴⁵

Assim, ao se propor a *poesia* como o centro de sua vida, Gullar tomou o caminho da *poesia* moderna e rompeu com a tradição do passado, dando um salto no tempo próprio, passando de uma ordem limitada, estática, para a que pregava a liberdade de criação e de expressão, conectada às formas de vida do presente. Agora sim, Gullar poderia encarar de vez o trabalho que desenvolvia como um verdadeiro ofício de gente viva.

*

Como vimos no primeiro capítulo, esta passagem para um novo sistema de criação poética é o que se registra nos “Sete poemas portugueses”, de *A luta corporal*. Este é um livro que, em sua radicalidade e iconoclastia, apresenta um percurso direto e deliberado do poeta em direção à própria *poesia*, por ele entendida como a essência da linguagem. No ensaio “O inimigo da palavra”, publicado em *Indagações de hoje*, Gullar melhor formula essa sua compreensão: “a poesia é a atualização da linguagem, ou seja, a expressão da experiência vital

¹⁴⁴ GULLAR, 1997, p. 11-12.

¹⁴⁵ GULLAR, 1997, p. 12.

que se traduz na liberação da energia verbal acumulada”¹⁴⁶. Assim é que, para Gullar, pela *poesia* se chega à configuração de uma linguagem nova e atual, e não o contrário, isto é, pela invenção de uma linguagem supostamente nova poder chegar-se à configuração de um poético “mais que atual”, em relação já com o futuro e não mais com o presente.

Nesse sentido, a concordância entre os poetas concretos do Rio de Janeiro, grupo do qual Ferreira Gullar fazia parte, e os concretos paulistas era mesmo algo difícil de ser obtido, uma vez que, em suas poéticas, esses autores devotavam paixão por instâncias distintas: por parte de Gullar e seus companheiros, a paixão pela *poesia*; por parte de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, bem mais a paixão pela linguagem.

Em seus textos críticos e manifestos, os concretos paulistas (partindo da constatação de que entrava em crise o verso, fundamento formal da “velha poesia”) propuseram uma “nova poética”, fundada sobre a ideia de uma linguagem atomizada o mais possível: a palavra em si mesma, como um objeto, e o poema como forma e conteúdo de si mesmo¹⁴⁷. Por meio da negação do discursivo e do subjetivo, eles também defenderam a emergência de um processo poético totalmente objetivo e que trataria com rigor os elementos linguísticos, de modo que funcionassem apenas em função de si mesmos, e não a partir de uma operação alusiva, que reportasse o sentido do poema a algo fora dele. A *poesia* seria, então, uma relação de materiais, e não mais uma relação de sentidos:

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais conseqüente possível: palavra, sílaba, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do *material*, em pé de igualdade com os restantes elementos da composição.¹⁴⁸

¹⁴⁶ GULLAR, 1989, p. 43.

¹⁴⁷ Cf.: PIGNATARI, Décio. “Nova poesia: concreta” (manifesto); e CAMPOS, Augusto de. “poesia concreta” (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

¹⁴⁸ CAMPOS, Haroldo de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 80-81.

Ao longo desse processo de “evolução das formas”, como eles mesmos definiam, o centro de atenção da poesia concreta deixou de ser a linguagem e passou a ser a estrutura: “Saber ver e ouvir será pois a chave para a compreensão de um poema concreto”¹⁴⁹. Em texto de 1957, Haroldo de Campos propõe e anuncia: “(...) poesia concreta, onde a preocupação com a estrutura não é transitiva (isto é, destinada a veicular outra estrutura – a da realidade – como nos demais sistemas não-aristotélicos), mas autobastante, esgotando-se na realização de si própria”¹⁵⁰. Segundo essa nova acepção, o poema concreto seria “comunicação de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais”¹⁵¹.

Em manifesto intitulado “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, também de 1957, Haroldo de Campos redimensiona essa sua proposição: a poesia concreta, segundo ele, rejeitaria a estrutura de tipo orgânica (defendida pelo grupo do Rio de Janeiro, inclusive por Ferreira Gullar) em prol de uma estrutura matemática:

em vez do poema tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra.¹⁵²

O poema concreto, *à la* Noigrandes, teria, então, uma natureza mais conceitual, partindo de uma ideia de linguagem, formalizada em estrutura. Além disso, como o poema bastaria a si mesmo, sustentado sobre seus materiais e recursos mais construtivos que expressivos, o sentido não deveria ser buscado em nada que estivesse fora, como na realidade social e humana, em que a experiência subjetiva se formaria. Por isso, também, a negação da subjetividade, em prol de uma objetividade pretensamente criativa.

A noção de *poesia* que Ferreira Gullar tinha estava muito distante de tudo isso que era pensado e proposto por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, sobretudo, porque, para o autor maranhense, a *poesia* deveria ser, sim, *expressão subjetiva*, seja em relação à

¹⁴⁹ CAMPOS, Haroldo de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 118.

¹⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 119.

¹⁵¹ CAMPOS, Haroldo de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 119.

¹⁵² CAMPOS, Haroldo de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 133-134.

experiência individual ou à coletiva, seja em relação à experiência existencial, ou à social ou à estética. Seus poemas, ele mesmo afirma, partiam sempre de uma interrogação colocada pela própria vida ¹⁵³.

Assim, Gullar se difere em muito dos concretos paulistas, e a heterogeneidade de sua obra o atesta e confirma. Mesmo *A luta corporal*, que muitos consideram o pontapé inicial para a aventura concretista, revela certa contrariedade com relação ao que seria proposto pelos concretos de Noigrandes, a partir de 1955. Essa contrariedade deve-se ao caráter multifacetado do livro de Gullar, a que o exclusivismo da experimentação linguística e formal da poesia concreta dos paulistas muito se distanciaria.

Em *A luta corporal*, todas as questões são abordadas e trabalhadas instintivamente: a questão estética, a linguística, a psicológica ou psicanalítica, a política e a existencial. É, por isso, um livro múltiplo, heterogêneo, que contesta todo tipo de unilateralidade ou predeterminação teórica ou conceptual.

Há um programa poético (“um programa de homicídio”) radicalmente concebido e cuidadosamente trilhado por Gullar, do início ao fim deste seu livro: primeiro, é a luta que ele trava com a forma fixa, e a difícil captação do sentido da experiência poética: a *poesia* é um longo rio, noturno e solitário, que flui, sem foz e nem começo. Em seguida, Gullar nos apresenta o canto necessário mas inútil do “Galo galo” medieval: um canto inconsciente, espontâneo e inevitável. Depois, se dedica à concretização das realidades abstratas (“o trabalho das nuvens”) e à fusão da *poesia* com a prosa, num mesmo complexo de “revelações espúrias”. Há, também, os mistérios da fala, desvendados sob o sol claro, nascido no espaço do poema. E, como resultado de todo este processo de experimentação infinita, a desarticulação da linguagem, a negação da lógica discursiva, a dispersão sintática dos signos linguísticos e a redução da língua a seu ponto de letra (a redução da língua, não do poema e, muito menos, da *poesia*). Primeiro, ele anuncia:

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

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

¹⁵³ GULLAR, 2006, p. 160.

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

Aqui jorrara a fonte.

Um fogo sem clarão cria os frutos deste campo.

Isto é poeira florindo
sem rumor e sem milagre. A poeira
florindo o seu milagre.¹⁵⁴

Nos poemas seguintes, ele, verdadeiramente, atíça fogo à linguagem, como se gravasse um sol total no campo informe da natureza (uma flora). E eis a *poesia*, para além dos limites da linguagem, à beira de seu próprio limite:

Ô
ZASTRO

TACRISTA
E A GUERRA SOBRE OS SUMOS
noite dus folhas vem-
tus

CRATERA

BUSN DESVÂNU
DESDECINOVÃ

ÇAR ÇAR
fedor do dia, bi-
cho
bichu cavando, ga-
lo na flora
er pescoço
furte,
a flor nu fé-
tido¹⁵⁵

¹⁵⁴ GULLAR, 2004, p. 43.

¹⁵⁵ GULLAR, 2004, p. 63-64.

Há, também, a descida ao inferno da linguagem: o para além do “silêncio sexualizado”. E, por fim, o retorno ao caos inicial, ao tempo inicial “en que hablar era crear. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nome”¹⁵⁶.

Nos quatro poemas finais de *A luta corporal* (“Roçzeiral”, “O inferno”, “Finda o meu sol” e “Negror n’origens”), Gullar transpõe os limites entre a fala e a escrita, e entre o discurso poético e o inconsciente psíquico. Restará, ao fim, apenas o eco de um grito, um grito luminoso e raivoso, sem relação com nada de determinado e limitado, mas em diálogo com tudo.

No poema que antecede “Roçzeiral”, o poeta exclama: “AS MORTALHAS DE RAIVA ACESAS NAS ESTRADAS, po/ bre/ língua!, viva;/ canto canto-pó./ as chamas dum/ exato/ vácuo/ vocabular”¹⁵⁷. Assim, anuncia o próximo e último passo de seu itinerário criativo em *A luta corporal*. Sob o signo do vácuo, do vazio vocabular, ele promoverá um rasgo na estrutura morfológica e sintática da língua portuguesa; um rasgo capaz de abrir, no espaço do poema, uma fenda, através da qual ele chegará ao lugar de ênfase da linguagem, à sua essência. As palavras se tornarão puro grunhido, balbucio de sons mal pronunciados, algo análogo ao sistema de comunicação das crianças, e, em outros momentos, até ao dos bichos. Também sob o signo do fogo, o incêndio da linguagem, a consumição da palavra dicionarizada e de seu significado. E, como resultado, o poema não significando nada de imediato e, ao mesmo tempo, podendo significar tudo:

ROÇZEIRAL

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova’
orbita

FUROR
tô bicho

‘scuro fo
go

Rra

UILÁN

¹⁵⁶ PAZ, 1999, p. 65.

¹⁵⁷ GULLAR, 2004, p. 54.

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

Rozal, ROÇAL
l'ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole –
ÇAR

(...)

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇÃS Ô TÊRRES
PALAVRA STÊRCÃ
DEOSES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LAVRA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-
VALHA
LUZNEM ¹⁵⁸.

“Lavram z'olhares, flamas!”. O poema é todo ele feito de uma letra incendiária, que atinge o corpo, queima os olhos, e não se deixa apreender *de* e *em* forma alguma, nem como imagem. Como se pode notar, a constituição deste poema não é regida por uma relação de causa entre conteúdo e forma, e sim de efeitos. O que se lê em “Roçzeiral” é a própria linguagem e a sua contestação.

Como uma espécie de chama e vazio verbal, a poesia põe em causa a lei de instrumentalidade da língua e a regra de ordenamento lógico-discursivo que se demandaria. Os golpes sofridos pela linguagem, tão visíveis na matéria do poema, ilustram o teor de uma luta corpo a corpo travada entre poeta, *poesia* e palavras, pela e contra a significação. Certamente,

¹⁵⁸ GULLAR, 2004, p. 55-57.

a luta da *poesia* e do poeta é pela multiplicidade de sentidos, enquanto que a da palavra (dicionarizada) é pelo significado determinado. Resulta que a primeira, numa reação à rigidez opressiva da outra, investe contra esta uma potência destrutiva, que a distorce não apenas no nível semântico, mas também, no nível morfológico e, conseqüentemente, no sintático, posto o modo como as partes são configuradas no conjunto. A linguagem que se forma neste tipo de tensionamento entre *poesia*, poeta, língua e história é uma linguagem híbrida, quebrada, como que a expor o *agon* próprio de um todo constituído por uma multiplicidade de formações, em que cada uma delas se esforça por se destacar.

Não obstante, a vivência desta luta da poesia de Gullar contra as convenções formais e linguísticas se exerce por meio de um mergulho deliberado nas profundezas do *inconsciente*, aqui entendido como “sede dos instintos”¹⁵⁹. Na verdade, o livro *A luta corporal* é todo ele uma descida ao inconsciente, uma descida através da qual se vai expondo, cada vez mais agonicamente, uma racionalidade diversa, ainda desconhecida pela consciência. Assim, no momento de escrita do poema, o poeta está situado numa ordem discursiva diferente, que é a do inconsciente¹⁶⁰. Isto mostra que esta “luta” se opera num tempo e num espaço *subjetivos*,

¹⁵⁹ Na acepção psicanalítica de Sigmund Freud, *inconsciente* (*Ics*) designa o sistema topográfico em que se localizam as ideias presentes na mente, porém, latentes na consciência (*Cs*). Tais ideias podem vir a transpor os limites entre *Ics* e *Cs* (ou *Pcs* – Pré-consciência), sendo ou não censuradas pelos mecanismos de repressão, localizados na fronteira entre os dois sistemas. Muitas vezes, as ideias reprimidas representam impulsos instituais que são desconhecidos pela consciência: não possuem nela um valor inteligível, ou têm em seu modo de manifestação aspectos não admitidos pelos padrões conscientes ou pré-conscientes. Impedidos de passar a este outro sistema, de nível superior, os instintos permanecem no *Ics*, nele agindo e se desenvolvendo. Em artigo de 1915, Freud assinala que o núcleo do *Ics*. “consiste em impulsos carregados de desejo”; e que o *Ics*. tem como principais características: a isenção de contradição mútua entre os impulsos instituais, a constante mobilidade das intensidades catexiais, a intemporalidade dos processos psíquicos e a substituição das realidades externas pelas psíquicas (Cf.: FREUD, 1996, p. 165-222).

¹⁶⁰ Jacques Lacan, em seus escritos e seminários, afirma que o inconsciente é estruturado *como* uma linguagem: “é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (LACAN, 1998, 498). O psicanalista francês reformula e até subverte parte dos conceitos firmados pela linguística estruturalista. Ferdinand de Saussure define o signo linguístico como a associação psíquica de um conceito com uma imagem acústica: respectivamente, o significado e o significante. Para Lacan, diferentemente, a significação não se produz pela associação de um significante com um significado, e sim pela relação de um significante com outro significante. É em cadeia que a produção de sentido se cumpre. O modo de elaboração onírica, tal como Freud o interpretou, é, para Lacan, equivalente ao funcionamento da linguagem: “o trabalho do sonho segue as leis do significante” (LACAN, 1998, p. 515). O que se explica pela “noção de um deslizamento incessante do significado sob o significante” (LACAN, 1998, p. 506). Dito de outro modo: nos sonhos, os significantes não denotam um sentido determinado. O campo de significação é aberto: tudo são significantes em constante movimento, uns em relação com os outros e sem relação com nada; e o significado é apenas interpretável: “pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (LACAN, 1998, p. 505). Este complexo conceitual que Lacan formula é redimensionado, e de modo radical, na última fase de seu percurso teórico-analítico. Em “O aturdido”, texto de 1972, Lacan confirma a noção de que o

só que para além do *sujeito*. Tem, por isso, uma constituição própria, única; e que se expressa segundo esta outra ordem, isto é, por meio de um código outro, a expor um processo de significação igualmente outro, também interior ao sujeito, só que para além dele, e, mais ainda, para além do campo das determinações linguísticas e/ ou históricas a que ele se vê submetido:

LUTEI PARA TE LIBERTAR
eu-LÍNGUA,
MAS EU SOU A FORÇA E
A CONTRA-FORÇA,
MAS EU NÃO SOU A FORÇA
E NEM A CONTRA-FORÇA
E É QUE NUNCA ME VI NEM ME SEI QUALQUER RESÍDUO
PARA ALÉM DUM FECHADO GESTO DE AR ARDENTE
QUEIMANDO A LINGUAGEM EM
SEU COMEÇO
PORQUE HÁ O QUE FLORESCE ENTRE
MEUS PÉS E O QUE REBENTA
NUM CHÃO DE EXTREMO DESCONHECIMENTO.
PORQUE HÁ FRUTOS ENDURECENDO A CARNE JUNTO
AO MAR DAS PALAVRAS. E HÁ UM HOMEM PERDENDO-SE
DO FOGO E HÁ UM HOMEM CRESCIDO
PARA O FOGO
E QUE SE QUEIMA
SÓ NOS FALSOS E ESCASSOS INCÊNDIOS DA SINTAXE.
OH QUE SE VOLTEM PARA ELE OS VERMELHOS E MADUROS
VENTOS DO INFERNO ¹⁶¹.

Neste poema, intitulado “O inferno”, Ferreira Gullar expressa sua angústia e, ao mesmo tempo, seu fascínio pelo desconhecido. E, de certo modo, explica como chegou ao poema anterior, “Roçzeiral”. Primeiro, teve de travar uma luta corpo a corpo com a língua, a

inconsciente está estruturado *como* uma linguagem, e acrescenta: “o inconsciente, por ser ‘estruturado *como uma* linguagem’, isto é, como a língua que ele habita, está sujeito à equivocidade pela qual cada uma delas se distingue” (LACAN, 2003, p. 492). É, então, que ele introduz o conceito de *lalangue*, e afirma que é de *lalangue* que são feitos a linguagem e o inconsciente. No *Seminário 20*, o psicanalista francês argumenta que, enquanto a linguagem serve para a comunicação, e a comunicação implica a referência, a *lalangue*, em contrapartida, serve para coisas inteiramente distintas. Isto porque, se o inconsciente é feito de *lalangue*, ao mesmo tempo em que é “testemunho de um saber que escapa ao ser que fala”, ou seja, é o saber a que não se pode ter o total acesso – porque ele está sempre além –, do mesmo modo *lalangue* é uma produção de efeitos a que não se pode dar acompanhamento sem se perder no caminho (curiosamente, a aula de 23 de junho de 1973, na qual Lacan expõe tais ideias, tem como título “O rato no labirinto”).

¹⁶¹ GULLAR, 2004, p. 59.

fim de libertar a sua “eu-LÍNGUA”. É significativo o nome que Gullar dá a esta espécie de formação linguística que cria: eu-LÍNGUA ¹⁶², mostrando que não se trata, exatamente, de uma língua, e sim de uma instância subjetiva feita de língua, e também acentuada de língua, porque é um *eu* em minúsculas. Depois, Gullar tira de si mesmo e de algum lugar desconhecido a “força” e a “contra-força” com que realiza seu trabalho subversivo. E, como no reino da palavra tudo que sopra é verbo, “e uma solidão irremissível”, a única representação possível é a de uma discórdia “ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO”. O que o poeta quer é a dispersão dos sentidos, a “multiplicidade inconsistente”, “FOGO DE FOGO”; mas, ainda assim, há o corpo, estrutura física, forma das formas, assim como há o discurso, a circunscrever, a articular e a dar visibilidade ao que se suporia invisível.

A passagem da língua à eu-LÍNGUA só se torna possível por conta do trabalho de experimentação que Gullar realiza de poema a poema. Experimentação infinita que o leva ao

¹⁶² Não é difícil reconhecer uma relação de homologia entre o que Ferreira Gullar realiza sob o signo desta eu-LÍNGUA e o que Lacan propõe teoricamente a partir do conceito de *lalangue*. O poema “Roçzeiral”, por exemplo, é significativo, sobretudo pela natureza da poética que agencia: significantes apenas em relação com outros significantes, e não com um significado determinado; múltiplos sentidos que mais e mais se multiplicam; uma linguagem que é *uma-mais-que-linguagem*, ou *uma-menos-que-linguagem*, experimentada ao infinito. Em texto intitulado “Teoria d’alíngua (rudimento)” Jacques-Allain Miller acrescenta ao conceito lacaniano de *lalangue* (ou alíngua) novas indicações e notas de leitura. Primeiro, reafirma, ancorado em seu mestre, que “*a linguagem não é alíngua*” (MILLER, 1996, p. 64), e conclui que ela “é segunda em relação à alíngua. (...) A linguagem é o resultado de um trabalho sobre alíngua. É uma construção d’alíngua” (MILLER, 1996, p. 68). Comenta, também, a respeito da relação que poderia haver entre *lalangue* e a função comunicativa: “o inconsciente é feito d’alíngua, cujos efeitos vão além de comunicar, já que acabam por perturbar o corpo e sua alma, como no pensamento” (MILLER, 1996, p. 69). E, enfim, apresenta as seguintes definições: “Alíngua é feita de *qualquer coisa*, do que se arrasta tanto nos antros como nos salões. O mal-entendido está em todas as páginas, pois tudo pode fazer sentido, imaginário, com um pouco de boa vontade. Mal-entendido é a palavra certa. Disse ele ‘dizer’ ou ‘de Deus’. É ‘croata’ ou ‘gravata’? ‘Was ist das?’. A homofonia é o motor d’alíngua. Eis porque imagino que Lacan não achava nada melhor para caracterizar uma alíngua do que evocar seu sistema fonemático. (...) Alíngua é o depósito, a coletânea dos traços dos outros ‘sujeitos’, isto é, aquilo através do qual cada um inscreveu, digamos, seu desejo n’alíngua, pois o ser falante precisa dos significantes para desejar, e que ele goza?, de suas fantasias, isto é, ainda de significantes. (...) Alíngua só se sustenta do mal-entendido, que vive dele, que nutre-se dele, porque os sentidos se cruzam e se multiplicam sobre os sons” (MILLER, 1996, p. 69-70). Portanto, o que caracteriza *lalangue* é que, primeiro, ela não é a linguagem, é, sim, do que a linguagem é feita. Deste modo, ela é *uma-menos-que-linguagem*, porque é o estofa, a matéria-prima de algo sobre o qual se trabalha, a fim de que se chegar ao do que se obterá mais “uso”. E é, também, *uma-mais-que-linguagem*, uma vez que seus efeitos vão além de onde a linguagem pode ir. Mas, *lalangue* é do que também é feito o inconsciente. Isso quer dizer que, sempre que se indagar o inconsciente, é por meio de *lalangue* que a resposta se produzirá. Mas não será comunicada, já que *lalangue* não se presta à comunicação, pelo caráter mesmo de sua natureza material. E o inconsciente, sabemos que ele é o que não pode ser acessado totalmente, por ser feito de matéria inefável: *lalangue*, “multiplicidade inconsistente”. Terceiro, *lalangue* é depósito, espaço obscuro para onde são enviados os resíduos de desejos recalçados, traços alheios que se alojam e que formam uma espécie de labirinto. *Lalangue* se caracteriza, ainda, por uma multiplicidade de sentidos, que se multiplicam sobre os sons com os quais se inscreve, e que engendra o mal-entendido, “que vive dele, que nutre-se dele” (MILLER, 1996, p. 70).

fersta da urina! ¹⁶⁴.

“Fersta da urina”: as lavas de um fogo expandido, queimando tudo. As coisas e os corpos sem nome (“ô corpú sen têrmo?”). O tempo se fazendo, através dos movimentos dos homens que ainda nem são homens, são bichos (q’uel bixo s’esgueirano assume ô têmpu). E a vida orgânica, brotando do fundo da terra, pelas lavas dos vulcões (“erupção ner frutos”).

Octavio Paz, num comentário à concepção que Valéry tinha do poema como o desenvolvimento de uma exclamação, afirma que a palavra “es grito lanzado al vacío”. E o poeta “no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servilas, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar a su ser” ¹⁶⁵.

O projeto poético de Ferreira Gullar, neste livro de 1954, tem como fundamento o que, para Paz, é a tarefa de todo poeta: purificar a linguagem, realizar o retorno da palavra à sua natureza original (com a possibilidade de que signifique duas ou mais coisas ao mesmo tempo) ¹⁶⁶. A “letra incendiária” que Gullar encontra como essência mesma da linguagem purifica sua relação com a língua. Então, livre de toda limitação que a forma fixa e as palavras do dicionário impõem, ele se conduz ao infinito da própria identidade, ao espaço onde o *eu* é atravessado pela *poesia*, que depois segue o seu curso pelo mundo físico e social ¹⁶⁷.

Por este mergulho no “longo rio, noturno e solitário” da *poesia*, Gullar chega ao espaço e ao tempo de origem da palavra, ao lugar onde o mundo está nascendo o tempo todo, tocado pelo fogo da linguagem; neste lugar habita e de lá emana o verdadeiro sentido de nossa condição original: a existencial e a histórica; que se traduz na liberdade de ver, sentir e criar o mundo, constantemente, pela linguagem.

¹⁶⁴ GULLAR, 2004, p. 63-64.

¹⁶⁵ PAZ, 1999, p. 79.

¹⁶⁶ PAZ, 1999, p. 79.

¹⁶⁷ Como João Luiz Lafetá bem notou, há um sentido ideológico bem definido na constituição destes poemas: “o dilaceramento do texto funciona como um sinal de alarme, uma advertência” à “possibilidade concreta da destruição da linguagem e dos indivíduos, na realidade social da sociedade atual” (LAFETÁ, 2004a, p. 203).

3.2 CRIAÇÃO INSPIRADA

Segundo declarações do próprio Ferreira Gullar, em depoimentos e entrevistas, todo este trabalho de criação e de experimentação artística, que tenderá depois de *A luta corporal* para zonas as mais diversas¹⁶⁸, sempre dependeu da intervenção de uma força externa à sua vontade ou necessidade de criar: a inspiração. “Eu sei que não adianta forçar. Fazer um poema é uma grande experiência. É preciso estar dentro do clima – aquele em que você parece estar dentro do miolo da vida”¹⁶⁹.

O momento do clima a que Gullar se refere é, certamente, o momento de transe, de súbita iluminação, ou de *alumbramento*, nos termos de Manuel Bandeira. O crítico Davi Arrigucci Jr. o chama de *momento da paixão*. Segundo ele, é quando o objeto da paixão do poeta – a *poesia* – a ele se revela, advindo de seu dentro e de seu fora, atingindo o seu corpo e a sua alma, e colocando-o em verdadeiro “estado de poesia”, em “estado de transe”. Na acepção de Bandeira e, precisamente, na de seu crítico Davi Arrigucci, o *instante de alumbramento* se define como:

momento de extraordinária intensidade vital, de súbita iluminação do espírito impelida por um movimento do desejo que de algum modo traz consigo imagens da memória do corpo e da necessidade material de satisfação. O “estado de poesia” equivale, assim, a uma espécie de estado de “transe”, como diz o próprio Bandeira, no qual o poeta, imantado pela força criadora, fica possuído por um “deus do instante” (como poderia dizer um antropólogo), tomado por um entusiasmo vital.

O alumbramento seria, portanto, uma espécie de *epifania*, forma de manifestação do sagrado, que faria do poeta o ser maníaco, possuído pelo furor das musas, “loucura” momentânea, de origem divina, como se observa na concepção platônica da inspiração poética, cujos ecos atravessaram, como se sabe, os séculos, ressurgindo, com variantes e modulações, até em nossos dias.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Poesia concreta e neo-concreta, entre 1956 e 1961; poesia de cunho notadamente social e político, entre 1962 e 1975; e lirismo pessoal e subjetivo, de 1975 até *Em alguma parte alguma*, de 2010.

¹⁶⁹ GULLAR, 1998, p. 53.

¹⁷⁰ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 133.

Alumbramento é inspiração poética, iluminação que transfigura, que faz do mundo imagem, metáfora. Alumbramento é ainda encontro súbito com o foco da paixão, com a poesia desnudada, descoberta, desentranhada do mundo, repentinamente revelada na instantaneidade da imagem. Alumbramento é, finalmente, iluminação espiritual, mas iluminação profana, que vem de baixo, do corpo e da matéria, e se alça ao sublime. A inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo.¹⁷¹

De fato, como Davi Arrigucci Jr. afirma, no primeiro fragmento, o conceito de inspiração poética remonta à Antiguidade Clássica. No diálogo *Íon*, de Platão, Sócrates, em defesa da força divina como princípio gerador da obra de arte, descreve o *poeta* como “uma luz e uma coisa alada e sagrada, jamais capaz de compor enquanto não se sentir inspirado, e estiver além de si mesmo”¹⁷². Esta concepção segue por toda a tradição literária seguinte à época antiga. Pode ser encontrada, por exemplo, em Dante, poeta movido por seu amor à musa Beatriz; nos renascentistas (com os exemplos de Milton, Rabelais e Camões); e nos românticos, que já em discordância com Platão, não aceitavam a definição do poeta como *possuído*; queriam-no, sim, como um ser *passivo* às energias emanadas pela musa e entranhado por uma genialidade crítica e racionalizante. Também foram eles – os românticos – que rebaixaram o conceito de inspiração dos céus divinos para a própria terra, substituindo o sentido sagrado que a ela antes se atribuía por um sentido eminentemente profano, ligado ao corpo e ao campo das percepções e dos sentimentos.

A inspiração romântica se encontra, ainda, em diversos outros autores da modernidade, especialmente, nos surrealistas, por um denominador quase comum a ela, porém, totalmente válido na sua determinação do caráter também involuntário do processo criativo: *o inconsciente psíquico*. Exemplo disso é o fato de que, para romper com o dualismo entre sujeito e objeto (principal compreensão filosófica da escola surrealista), André Breton tenha se valido das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, e de modo tanto polêmico quanto controverso.

Já mostramos, no tópico anterior, como o processo criativo de Ferreira Gullar se exerce por meio de uma descida deliberada ao inconsciente. Vimos, quanto aos últimos poemas de *A luta corporal*, que ali se trata de, na língua, realizar *o sujeito* para além de todo tipo de

¹⁷¹ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 152.

¹⁷² PLATÃO, *apud* READ, 1967, p. 124.

determinação, seja formal, psicológica, linguística ou histórica. E somente a *poesia*, se realmente entendida como a essência da linguagem, é que pode tornar possível esse retorno ao *eu* original, libertando a consciência do poeta, tornando-o um ser passivo, em cuja substância individual e coletiva, a atividade criativa se cumpre, plena e natural.

Mas, lendo com muita atenção os próprios poemas de Gullar, podemos notar como este seu mergulho nas águas da inspiração não se configura como algo tranquilo, investido de facilidades e gratuidades. Na verdade, o que se revela, no tom, no ritmo, nas imagens e nas ideias de cada composição, é que o exercício criativo por parte de Gullar envolve tanto prazer e alegria, quanto angústias de diversos tipos. A inspiração, como Octavio Paz a respeito dela se expressou, é uma *intrusão*, uma colaboração fatal e não esperada, que se dá com nossa vontade ou sem ela ¹⁷³. É algo que divide o sujeito, que o põe para fora de si mesmo, na corrente de vozes que são e não são suas.

É nesse sentido que a criação poética, para Gullar, como para Drummond, se configura como uma espécie de *luta corporal*: luta que se trava na consciência inconsciente do poeta (“la inspiración es una ‘voz’ que el hombre oye en su propia conciencia” ¹⁷⁴). Mas, não uma luta abstrata, metafórica. Sim, uma luta material, que resulta sempre num objeto materialmente constituído, um objeto feito de palavras: o poema, a obra.

A relação entre inspiração e trabalho criativo, este tensionado por uma visão desencantada do mundo, sempre foi espinhosa e delicada para muitos poetas da modernidade. Em *El arco y la lira*, Octavio Paz assinala o grau de contraditoriedade da questão, principalmente, com relação ao modo como Edgar Poe, Baudelaire, Coleridge e Mallarmé a pensaram e a propuseram:

Nada más penetrante, nada más iluminador sobre los misterios de la operación poética, sus paramos y sus paraísos, que las descripciones de Baudelaire, Coleridge o Mallarmé. Y al mismo tiempo, nada menos claro que las explicaciones e hipótesis con que pretenden conciliar la noción de inspiración con la idea moderna. Léase cualquiera de los textos capitales de la poética moderna (la *Filosofía de la composición* de Poe, por ejemplo), para comprobar su desconcertante y contradictoria lucidez y cegueira. El contraste con los textos antiguos es revelador. Para los poetas del pasado la inspiración

¹⁷³ PAZ, 1999, p. 202.

¹⁷⁴ PAZ, 1999, p. 211.

era algo natural, precisamente porque lo sobrenatural formaba parte de su mundo.¹⁷⁵

Então, é próprio da modernidade este dilema que Gullar enfrenta muito confusamente, a ponto de configurar-se o poético, em sua obra, como o exercício de uma verdadeira luta corporal entre a palavra que é sua e a da *poesia*, que súbito atravessa a sua consciência e a coloca em “estado de transe”.

No Romantismo alemão, o poeta era visto como o sujeito e, ao mesmo tempo, como o objeto do processo de criação. A sua passividade receptora teria como suporte a ação ou um conjunto de ações que canalizariam a inspiração na produção da obra. Octavio Paz explana sobre o problema da involuntariedade do processo criativo (noção que, segundo o poeta-crítico, teria sido, equivocadamente, promulgada pelos surrealistas), recorrendo-se aos escritos de Novalis: “Pero el problema que desvela a Breton es un falso problema, según ya lo había visto Novalis: abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya”¹⁷⁶.

Como já dissemos, anteriormente, há uma potencialidade ativa (e criativa) na constituição do passional. E, por que também não o inverso? Uma motivação passiva nas ações artísticas diversas? Novalis dizia: “La actividad es facultad de recibir”. No Romantismo, momento fundante da modernidade artística, surge uma concepção de *poesia* que alia inspiração e criação, espontaneidade e meditação reflexiva, num mesmo complexo expressivo: *criação inspirada*, em que o sujeito está inteiro, em sua inteira paixão: como potência passiva e ativa, ao mesmo tempo.

* *

Ferreira Gullar e Manuel Bandeira têm em comum, no modo como se dá em suas poéticas o impulso primordial para a criação, a necessidade da intervenção de uma força alheia à vontade de escrever: uma espécie de abertura da consciência à matéria subconsciente, que,

¹⁷⁵ PAZ, 1999, p. 216.

¹⁷⁶ PAZ, 1999, p. 222.

por sua vez, súbito brota do chão da experiência comum, como uma luz natural e fecunda: “esta água/ feito líquida luz/ a propagar-se em teu corpo”¹⁷⁷.

Mas as poéticas destes mesmos autores (a de Bandeira e a de Gullar) divergem ainda, principalmente, com relação ao tratamento que cada um dá à matéria inspirada. No caso do primeiro, a *poesia* é o que ele *desentranha* do seu “humilde cotidiano”, e só por meio de um trabalho *construtivo* com as palavras é que ele chega, eficientemente, à constituição do poema¹⁷⁸. No caso do segundo, não há construção, não há convenção formal e nem estrutural a reger seu exercício criativo¹⁷⁹; há a luta corpo a corpo com as palavras, com o sentido da *poesia* e com as determinações estéticas e históricas; e há a representação desta luta, a representação de uma “discórdia entre o que quero e a resistência do corpo”, como expressa o sujeito lírico do poema “O inferno”.

Para Gullar, a *poesia* é como um “longo rio noturno e solitário”, “sem foz e nem começo”, que, em seu fluir constante e vário pelo espaço físico e social do mundo moderno, atravessa a consciência criadora e a mergulha nas águas irrefreáveis e impuras da inspiração. Já vimos, com Marshall Berman, que a fluidez é um dos principais atributos da época moderna. E, como afirma o autor de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, numa sociedade assim caracterizada, apenas cabe aos homens e mulheres (e, necessariamente, a toda forma de existência, inclusive, a *poética*) que assumam este princípio primordial da época, sob o risco de que sejam afogados pelo processo histórico ou, pelo menos, dele excluídos, se não se colocarem sob esta condição¹⁸⁰.

No caso especial da poesia de Ferreira Gullar, porém, vemos que esta “adesão” à fluidez assume um sentido contrário ao vigente na história e na sociedade. Pois, é como que “a nadar contra a corrente” que a poética gullariana empreende seu curso próprio, isto é, tornando-se uma forma de resistência ao curso vigente da história com seus condicionamentos. Assim, este mergulho nas águas da inspiração e, conseqüentemente, nas da *poesia* tem, na

¹⁷⁷ GULLAR, 2010, p. 85.

¹⁷⁸ Sobre a relação entre inspiração e trabalho construtivo em Manuel Bandeira, ver: ARRIGUCCI JR., *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁷⁹ Em texto sobre o *Poema sujo*, Alcides Villaça assinala que o cálculo frio é incompatível com a “linguagem apaixonada” de Ferreira Gullar (VILLAÇA. In: GULLAR, 2008, p. xlv).

¹⁸⁰ Cf.: BERMAN, 1986, p. 94-95.

poética de Ferreira Gullar, um sentido político, tanto quanto existencial e estético muito específico: ele distingue um modo de ser, de se expressar e de se relacionar com o mundo histórico e social.

Assim como é esta fluidez característica o que concede à sociedade moderna seu outro predicado, o de permanente trânsito, também é ela o que faz da poética gullariana um complexo expressivo vários e em constante transformação, por meio do qual se revela uma subjetividade em transe.

Não obstante imerso no furor inconsciente da inspiração, Ferreira Gullar é, ainda assim, um poeta lúcido e reflexivo, que nunca se admite a perda ou a não captação dos sentidos de cada experiência que vive ele próprio e a comunidade dos homens.

E todos buscavam

num sorriso num gesto
nas conversas de 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?¹⁸¹

Como na poesia de Carlos Drummond de Andrade, o poético na obra de Gullar exige a reflexão como mediação necessária entre o individual e o universal, entre o *eu* e o mundo, e entre o poeta e a *poesia*, entre estes dois e o poema. O entrelaçamento do eu com o mundo (e da *poesia* com o poeta) se expressa em imagens que são interligadas ou pelo menos encadeadas por pequenos pensamentos reflexionantes: entre a imagem do eu e a imagem do mundo há o pensamento reflexivo como uma espécie de energia pessoal, que se situa entre os movimentos de dobramento do mundo na interioridade do sujeito e de desdobramento do sujeito no campo exterior:

Se morro
o universo se apaga como se apagam
as coisas deste quarto

¹⁸¹ GULLAR, 2004, p. 236.

se apago a lâmpada:
os sapatos-da-ásia, as camisas
e as guerras na cadeira, o paletó-
dos-andes,
 bilhões de quatrilhões de seres
e de sóis
 morrem comigo.

Ou não:
 o sol voltará a marcar
 este mesmo ponto do assoalho
onde estive meu pé;
 deste quarto
ouvirás o barulho dos ônibus na rua;
 uma nova cidade
 surgirá de dentro desta
 como a árvore da árvore.

Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens
a mesma história que eu leio, comovido.¹⁸²

Como o mundo está em permanente trânsito pelo tempo subjetivo (e avançando por meio da história), assim também está a *poesia* com relação ao poeta: ela o atravessa e, muitas vezes, o arrasta em seu curso irrefreável. No processo criativo de Ferreira Gullar, a captação da energia inspiradora se exerce de modo conflitivo e contraditório. É uma captação necessária, porque é a partir dela que o poeta transformará a palavra inspirada em matéria de seu poema. Só que a *poesia* não se deixa dominar tão facilmente. Ela é uma força incoercível, que insiste em apenas seguir o seu curso constante e várias.

Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot reflete sobre a inspiração e afirma que ela é “como uma tentação” que atrai o artista “para fora dos caminhos seguros e o arrasta para o mais difícil e o mais longínquo”¹⁸³. Algo perceptível, quanto à poética gullariana, é que seu típico poema não resulta de um domínio que o autor acaso exerça sobre a *poesia*. E nem do inverso. Resulta, sim, da luta que ambos – a *poesia* e o poeta – travam pelo domínio um do outro. Por isso, trata-se sempre de uma *poesia* densa e oscilante (“oscilando entre os pólos do sujeito e do objeto”¹⁸⁴), marcada por repetições, recursões e espelhamentos, repleta de

¹⁸² GULLAR, 2004, p. 217.

¹⁸³ BLANCHOT, 1987, p. 182.

¹⁸⁴ BOSI. In: GULLAR, 2000, p. 14.

contornos e angulosidades em sua estrutura quase nunca estruturada. De uma palavra à outra se sente o teor da dificuldade que o poeta tem de compor, de entranhar numa forma artística o sentido da experiência existencial, histórica e literária. Como o próprio Gullar exprime, em “Questão pessoal”, do livro *Barulhos*: “o poema se nega/ a ser poema”.

porque se a poesia
é universal
o poema é
uma questão pessoal
 (de mim comigo
 de voz comigo
 de voz
 que não quer voar
 não quer saltar
 acima
 do rio escuro,
 prateada!) ¹⁸⁵

Este embate entre poeta e poesia melhor se revela no contraste de imagens grotescas e físicas com o sentido sempre elevado e nobre de alguns temas e, mesmo, da linguagem dita *poética*, que ora ou outra Gullar agencia em alguns versos também marcados pelo emprego de termos insidiosos e chulos. Melhor revela-se na frequente mescla de estilos, o prosaico com o lírico, o coloquial com o literalizante, ou, pelo menos, no uso requintado de um léxico colhido no cotidiano prosaico da vida comum. E ainda se revela no ritmo ondulante, circular, que ora avança, ora retrai, ora alça o ponto sublime da expressão, ora decai e se arrasta pelo chão da realidade cotidiana ¹⁸⁶.

Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas
(como pode o perfume
nascido assim?)
Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam
pés de tomate

¹⁸⁵ GULLAR, 2004, p. 376.

¹⁸⁶ Neste modo peculiar de operação da linguagem, Gullar se aproxima bastante dos românticos alemães. No fragmento 105, da série “Poesia”, Novalis assinala: “Na medida em que dou ao banal um sentido elevado, ao habitual um ar misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo. Inversa é a operação em relação ao sublime, ao desconhecido, ao místico, ao infinito – isso é logaritimizado através dessa ligação. Recebe uma expressão corrente. Filosofia romântica. Língua romana. Alternância de elevação e rebaixamento” (NOVALIS. In: CHIAMPI [Coord.], 1991, p. 34).

Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins
mais verdes que a esperança
(ou o fogo
de teus olhos).¹⁸⁷

Em termos estruturais, o modo gullariano de dispor os versos e as estrofes na superfície da página também revela o teor desta luta com a matéria inspirada, isto é, com a matéria da *poesia*. A não-linearidade dos versos na estrofe, as entradas abruptas de espaços em branco no corpo do poema e a extensão sintagmática de alguns períodos expressam os movimentos diversos do corpo do poeta em sua peleja com outros corpos: o da *poesia*, o da língua e o da história (numa luta, também, de cada uma destas instâncias com as outras).

Esta complexa, múltipla e inestruturada configuração das partes no conjunto revela o complexo, múltiplo e inestruturado modo de formação do poético antes, e ainda, na instância criadora, que é o poeta, e em sua relação com o contexto. Demonstra que o poema resulta de uma questão íntima, sempre coeva, entre o poeta e a *poesia*, e destes para com a língua e a história.

Nesta direção, destacamos a leitura que Maria Zaira Turchi realiza do poema “Os jogadores de dama”, de *A luta corporal*. A estudiosa observa que, nessa composição, Gullar expõe através de metáforas muito do sentido que tem a sua ideia de luta corpo a corpo com a *poesia*. Primeiro, tomemos contato com o referido poema:

quando espanquei o garoto ossudo, ele virou um pássaro e acometeu-me;
peguei-o na invenção do vôo e o estrangulei; fugi; adiante ele me esperava,
sorridente, o pássaro!, saltei sobre o seu corpo de assombro e meus pés o
despedaçaram; (...) os dias se espedaçando feito bólidos contra a minha
forma soluçante; e o pássaro reaparecia no início das distâncias, correndo
velosíssimo num monocípede; já o corpo se fende, entro na minha cidade,
siga, pare, os frangos, pare, pare, onde fora meu quarto, de ar, e bilhas, ai!, só
floresce a pura ossada de minha avó, meus pés de garra precipitam-se nos
vácuos, roda a cabeça sob os passos, o joelho se esgarça, me fujo-me num
definitivo assovio sobre o envelhecimento dos sistemas!: fiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii¹⁸⁸

¹⁸⁷ GULLAR, 2004, p. 236.

¹⁸⁸ GULLAR, 2004, p. 28.

“Garoto ossudo”, “pássaro” e “invenção do vô”, nesse poema, seriam metáforas para poeta, *poesia* e criação poética, figurando, pela relação que estabelecem na composição, a imagem do processo poético, tal como Gullar o compreendia.

O garoto ossudo, provável alusão ao poeta, ao ser espancado transforma-se em pássaro que outra imagem não é senão a do pássaro lírico, a poesia. (...) O pássaro (poesia) reaparece sempre para, em seguida, ser novamente destruído, com o objetivo de surpreendê-lo “na invenção do vô” (no momento da criação). Após “as formas soluçantes” (toda tentativa de fragmentação), a saída é o salto, com seus “pés de garra”, no vácuo (salto em busca do desconhecido). Interessante observar que, no final, novamente o poeta se metamorfosea em pássaro – “meus pés de garras”.¹⁸⁹

O poeta (“o garoto ossudo”) se transforma em *poesia* (o pássaro) violentando-se (espancando-se). Nesse processo, ele macera um corpo específico (“seu corpo de assombro”), a linguagem. Então, trabalhando-se e trabalhando a linguagem, o poeta faz nascer a *poesia*, e a faz nascer de si próprio, isto é, ele se transforma em *poesia*, por meio de uma luta que trava contra si mesmo e contra as palavras.

Tal luta se dá durante o dia, que em pedaços faz lembrar as ruínas da história; e se dá, ainda, no espaço aberto da cidade, isto é, no palco das mais significativas transformações da vida na modernidade. Essa luta é travada, também, com o intuito de constituir um lugar próprio para o poeta e a *poesia*, um espaço em que ambos possam coincidir, transformarem uns aos outros continuamente. Lugar esse que Maria Zaira Turchi relaciona ao desconhecido, e que, a nosso ver, é o que resta no fundo da experiência poética, principalmente em tensão com a experiência existencial e histórica.

Assim é que, em sua poesia, Ferreira Gullar insiste na união entre obra e vida, escrita e história, mostrando a face dura e a face encantadora de um poético (como o seu) formado diretamente pela experiência pessoal com o mundo social e político. Um poético voltado para a aproximação do homem consigo mesmo e com o mundo; uma aproximação íntima e conscienciosa. No ensaio “Poesia e realidade social”, o próprio Gullar afirma:

Este é o mundo em que vivemos, banal e delirante, mas onde se torna cada dia mais clara a necessidade de despertar e cultivar o que há de humano no

¹⁸⁹ TURCHI, 1985, p. 53.

homem. Os poetas podem ajudar nisso. E não por mistificar a realidade mas, pelo contrário, por revelá-la na sua verdade, que é prosaica e, ao mesmo tempo, fascinante. O poeta sonha no concreto o sonho de todos. Ele sabe que a poesia brota da banalidade do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum. Está na sua boca, na minha boca, a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não.¹⁹⁰

No palco da história, arte e vida se interpenetram, num modo íntimo e individual de conversão da experiência em matéria da beleza, que, por sua vez, deverá ser pública, deverá ser de todos. Beleza que, inspirada pela vida, se volta para a vida e inspira-a. Como dizia Novalis, “poetar é gerar vida”; “Poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental”¹⁹¹. Neste sentido, é criação de formas artísticas que tornam possível a floração do mundo, mesmo que sob o enigma da experiência: “Fonte, flor em fogo,/ que é que nos espera/ por detrás da noite?”¹⁹².

¹⁹⁰ GULLAR, 1989, p. 15.

¹⁹¹ NOVALIS. In: CHIAMPI, 1991, p. 32.

¹⁹² GULLAR, 2004, p. 06.

3.3

O AVESSO DA VOZ NA POLPA FENDIDA

O cheiro da tangerina

Com raras exceções
os minerais não têm cheiro

quando cristais
nos ferem
quando azougue
nos fogem
e nada há em nós que a eles pareça

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

E a nada aspiram
(ao contrário
da trepadeira
que subiu até debruçar-se
no muro
em frente a nossa casa
em São Luís
para espiar a rua
e sorrir na brisa).

Rígidos em sua cor
os minerais são apenas
extensão e silêncio.
Nunca se acenderá neles
– em sua massa quase eterna –
um cheiro de tangerina.
Como esse que vaza
agora na sala
vindo de uma pequena esfera
de sumo e gomos
e não se decifra nela
inda que a dilacere
e me respingue
o rosto e me lambuze os dedos
feito uma fêmea.

adquire
seu cheiro de floresta.

Esse cheiro
que agora me embriaga
e me inverte a vida
num relance num
relâmpago
e me arrasta de braços
atropelado
pela cotação do dólar.

E não obstante
se digo – tangerina
não digo a sua fresca alvorada

que é todo um sistema
entranhado nas fibras
na seiva
em que destila
o carbono
e a luz da manhã
(durante séculos
no ponto do universo
onde chove
uma linha azul de vida abriu-se em folhas
e te gerou
tangerina
mandarina
laranja da China
para
esta tarde
exalares teu cheiro
em minha modesta residência)

jovem cheiro
que nada tem da noite do gás metano
ou da carne que apodrece
doce, nada
do azinhavre da morte
que certamente
também fascina
e nos arrasta
à sua festa escura
próxima ao coito
anal
ao minete
ao coma
alcoólico
coisas de bicho

generalização também o força à particularização do discurso nos dois versos seguintes: não todo mineral, mas, pelo menos, o cristal; não todo mineral, mas, pelo menos, o azougue.

Em seguida, uma nova generalização: “e não há nada em nós que a eles se pareça”. Neste verso, o sujeito lírico (aqui, a voz do sujeito lírico se identifica como a voz do poeta) expressa um dos sentidos da reflexão geral: a busca de um análogo humano no que se caracteriza como “mineral”, sólido e rigoroso.

Mais uma vez, o discurso se particulariza. O poeta medita e percebe que há, sim, no corpo do homem o que remete aos minerais: os nossos ossos e os nossos dentes, por sua solidez característica e pela capacidade de resistência ao tempo natural (depois de morto, os ossos e os dentes do homem e de qualquer animal vertebrado são os últimos a desfazerem-se na natureza). Só que estas mesmas peças de nosso corpo guardam uma diferença em relação com o que são comparadas: elas entranham uma organicidade, uma vez que são porosas, uma vez que respiram. Os minerais, segundo a reflexão do poeta, não respiram e nem a nada aspiram, ou seja, são inaptos para a absorção de qualquer energia ou elemento material que seja exterior à sua constituição própria e à expansão natural para fora dos seus limites formais e químicos. Diferem do homem e das plantas também nisso, porque estes tendem ao crescimento vertical, à expansão para cima e para os lados. Esta outra comparação com as plantas, mais precisamente com uma “trepadeira”, é, também, tendencialmente genérica e necessita ser precisada numa asserção mais direta. Para tal, o sujeito lírico recorre a uma imagem de sua infância, posta entre parênteses na estrutura do texto, por se tratar de um particular mais particular do que até então vinha sendo expresso: um particular que se guarda na lembrança, no afeto, e que remete à rua e à casa de infância. Vemos que a reflexão, no início, dotada de uma impessoalidade, se não objetiva pelo menos mais direta, vai tomando aos poucos a via da subjetivação, vai se fixando no ponto em que o universal se vislumbra em face do individual.

Só que, de novo, outra generalização se inscreve no curso do poema: “Rígidos em sua cor/ os minerais são apenas/ extensão e silêncio”. E, na sequência, outra afirmação da diferença, desta vez, de um negativo da diferença, pela denúncia de uma inaptidão do objeto tratado para um tipo especial de afecção: “Nunca se acenderá neles/ – em sua massa quase eterna –/ um cheiro de tangerina”. Surge, enfim, a particularização definitiva, o ponto em que se dobra a reflexão e em que é identificada a fonte de energia que alimenta o poeta no

processo de escrita do seu poema (“um cheiro de tangerina/ Como esse que vaza/ agora na sala”). A partir desta demarcação contextual e fenomenológica (objeto, tempo e espaço especificados: “esse” – “agora” – “na sala”), o poema vai se tornando mais espontâneo e a reflexão vai se multipolarizando em outras imagens além daquelas do mineral, dos ossos, dos dentes, e da “trepadeira” da rua da infância.

Na mesma estrofe em que o poeta se dá a ver escrevendo o poema, ele também exhibe a imagem da tangerina, descrita como um corpo cosmogônico (“pequena esfera de sumo e gomos”), de onde emana a matéria inspiradora que o atinge e incita-o a pensar e a escrever. Imagens de frutas (tangerinas, peras, bananas e pêssegos) são recorrentes na obra poética de Ferreira Gullar. Geralmente, expressam o tempo gasto das coisas em meio à paisagem física e social, ou remetem ao tema da memória individual desgastando-se junto ao tempo histórico.

A nosso ver, também expressam algumas constantes estéticas que particularizam a poética gullariana, como a transitividade do verbo (“o avesso da voz/ minando no prato”), a organicidade do discurso poético identificado ao corpo das frutas e ao do poeta, cuja carne entranha uma passividade ante o mundo histórico e o existencial (“o licor a química/ das sílabas/ o desintegrando-se cadáver/ das metáforas”) e a espontaneidade do trabalho criativo em conexão com o processo meditativo (“um poema/ como um desastre em curso”).

Depois desta “dobragem” da reflexão e do discurso na imagem central da composição (a do poeta a escrever inspirado), o poema retorna ao seu ritmo de antes, ambivalente e dual, “oscilando entre os polos do sujeito e do objeto”¹⁹⁴, e entre o universal e o particular, o abstrato e o concreto, o sublime e o prosaico. Assim, temos: a palavra “tangerina”, abstrata e incapaz de dizer o homem, que é concreto em sua experiência histórica e existencial; a *poesia*, sublime, e o domiciliar, prosaico (a camisa branca, os chinelos e a poltrona em que o poeta está sentado); a própria tangerina, agora objeto particular e especificado, em relação com a “flora inteira”, o universal, que pelos sonhos (pela imaginação) a reflexão do poeta alcança.

Seguindo, o sujeito lírico assinala que os minerais não sonham (exceto a água), enquanto que nos vegetais é que mora o delírio. A água, tratada como um tipo de mineral, o é só que de um modo distinto: não tem cor, não tem forma e ajusta-se a todo espaço, a todo recipiente em que é vertida. Portanto, é volúvel e mutável. A água habita o cheiro da tangerina

¹⁹⁴ BOSI. In: GULLAR, 2000, p. 14.

(“está no fundo do perfume”). Dá a ela uma mobilidade diferente, mais densa, porque entranhada de uma substância dura e resistente, que o pouco de mineral que compõe sua matéria lhe empresta.

Tal como afirma o poema, a água, diferentemente dos minerais comuns, é formada por uma matéria fluida, que lhe possibilita a penetração nos objetos e espaços diversos, o alcance das profundezas da terra e a transposição de qualquer obstáculo que atravanque o seu curso. Também, como um tipo de ácido, a água pode dissolver os materiais mais resistentes e aturados. A mobilidade, que lhe é característica, lhe atribui um caráter mágico: o de envolver e identificar elementos distintos e até contrários, como a morte e a vida. Em seu curso constante e várias, ela se assemelha ao fluir do tempo nos desvãos da história e da existência individual. Sintaxe do real, transporta os objetos que se colocam ante seu curso, agencia formas e modos de expressão, ultrapassa as barreiras e torna possível a transformação da vida e dos homens. Por essa razão, é constituída de uma heterogeneidade que lhe impossibilita ser tomada como *pura*, e de uma densidade que pesa sobre qualquer superfície em que se aloja, assim como o poema ou como a matéria da poesia (especialmente, o poema e a poesia gullarianos). Também, diferentemente dos outros tipos de minerais, a água está em analogia com os homens, por um elemento igualmente impuro, líquido, ácido e denso que se produz em nosso corpo: a urina.

O poema segue e retorna à sua imagem central: a do poeta a escrever inspirado pelo cheiro da tangerina. O sujeito lírico se confessa embriagado, atravessado por uma luz instantânea como a de um relâmpago (alumbramento, espanto). Seu estado é, ao mesmo tempo, de lucidez e inconsciência; sua consciência foi dilacerada pelo cheiro da fruta e atropelada pelas determinantes externas: sociais, políticas e econômicas (“a cotação do dólar”). O sujeito lírico ainda se percebe envolto num sistema complexo de fibras e seiva, que o cheiro da tangerina engendra no alvorecer. Aqui, o contexto da escrita é mais especificado ainda: o “agora” de antes é identificado como a noite, a madrugada, que se esvai com os versos finais da escrita.

Aos poucos, o foco vai de novo se concentrando no objeto de onde emana a matéria inspiradora: a tangerina. É, então, que se revela o mais particular da fruta: seu instante de germinação no lugar onde brotou (“tangerina/ mandarina/ laranja da China”). O cheiro da tangerina é comparado a outros cheiros (ao do gás metano, ao da carne podre, ao do azinhavre

da morte). Mas estes inspiram atitudes, sentimentos e pensamentos distintos dos que a fruta inspira. O cheiro do azinhavre, por exemplo, também fascina, contudo tem como efeito no homem um tipo de afecção muito violenta, radical, suicida e sem uma motivação ética (“coisas/ de homem/ que mente/ tortura/ ou se joga do oitavo andar”). O cheiro da fruta, diferentemente, expira vida e oferece vida ao poeta: “a notícia matinal”.

* * *

Na leitura de “O cheiro da tangerina”, o que mais chama nossa atenção é o nível da produção imagética vinculada ao exercício da reflexão. Produção e vinculação a que o poeta recorre com o intuito de fazer ver a matéria característica de sistemas poéticos distintos (inclusive a do seu), que aparecem no texto alegorizados nas figuras dos minerais, dos vegetais, da fruta e das águas.

As imagens do início expõem um tipo de poética essencialmente *mineral*. O interessante é que, justo nesta primeira parte do poema, o discurso é mais espesso e o tom de voz é mais impessoal do que quando o objeto de análise torna-se outro. Talvez, porque, nesta aproximação reflexiva entre sujeito e objeto, um tipo de assimilação direta produza ressonâncias particulares no poeta, já afetado desde o início pela força da inspiração. Entre os tipos de minério que Ferreira Gullar cita, o cristal e o azougue (ou mercúrio) são destacados. Este último parece-nos signo de uma poesia da dispersão, do desmembramento das partes de um conjunto; e faz-nos lembrar de como a poesia de vanguarda procedeu com o que herdou da tradição: desfez o sentido unitário que lhe restava, desmembrou as partes do poema e as dispersou num tipo de estrutura textual em que o sentido está sempre além de toda compreensão (“quando azougue/ nos foge”).

Quanto ao cristal, sabe-se que ele é símbolo de solidez, de simetria formal, de limpidez e de pureza, assim como de ideias claras e de mente lúcida ¹⁹⁵. Num sistema de escrita poética assim caracterizado, João Cabral de Melo Neto ocupa lugar central. Em seus poemas e escritos em prosa, o autor pernambucano explicitamente enaltece os vários tipos de minerais e propõe

¹⁹⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 303-304.

um aprendizado poético a partir de seus predicados ¹⁹⁶. No livro *A educação pela pedra*, ele propõe uma poética que tivesse como fundamento a lição apreendida deste tipo de material:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma. ¹⁹⁷

¹⁹⁶ No livro *O engenheiro* (1942-1945), surge a primeira manifestação da concepção cabralina da poesia a partir dos atributos dos minerais. Do primeiro ao último poema desta coletânea, tal ideia vai se fazendo cada vez mais contundente. “Pequena ode mineral” aparece como a definitiva delimitação de um poético lucidamente concebido por seu autor: “Procura a ordem/ que vês na pedra:/ nada se gasta/ mas permanece.// Essa presença/ que reconheces/ não se devora/ tudo em que cresce.// Nem mesmo cresce/ pois permanece/ fora do tempo/ que não a mede,// pesado sólido/ que ao fluido vence,/ que sempre ao fundo/ das coisas desce.// Procura a ordem/ desse silêncio/ que imóvel fala:/ silêncio puro,// de pura espécie,/ voz de silêncio,/ mais do que a ausência/ que as vozes ferem” (MELO NETO, 2003, p. 83-84). Antonio Carlos Secchin aponta que a *ordem*, tal como cantada neste poema, não aparece como “atributo do que dura, mas do que perdura”; e acrescenta que este “ideal de persistência” está identificado ao “elemento não-humano”, em correspondência com o que Merquior chama de “mineralização da existência” (SECCHIN, 1999, p. 51). Aliás, em entrevista ao próprio Secchin, João Cabral dá sinal de que uma compreensão assim formulada (“mineralização da existência”) é bem plausível com relação ao seu pensamento sobre o homem: “– Cabral, o ser humano é uma pedra imperfeita?”, pergunta o entrevistador. “– Não sou a favor da pedra contra o ser humano. Acho que temos que nos petrificar um pouco, mas não creio que este seja o ideal maior do homem” (In: SECCHIN, 2003, p. 333). Se não é o ideal maior do homem, pelo menos, é o da poética cabralina, tal como o autor afirma no poema “Psicologia da composição”: “É mineral o papel/ onde escrever/ o verso; o verso/ que é possível não fazer.// São minerais/ as flores e as plantas/ as frutas e os bichos/ quando em estado de palavra.// É mineral/ a linha do horizonte,/ nossos nomes, essas coisas/ feitas de palavras.// É mineral, por fim,/ qualquer livro:/ que é mineral a palavra/ escrita, a fria natureza// da palavra escrita” (MELO NETO, 2003, p. 96). Em *O cão sem plumas* (1949-1950), *O rio* (1953) e *Morte e vida Severina* (1954-1955), esta ideia de uma poesia concebida como algo mineral e voltada para a “mineralização da existência” se abranda, na medida em que são acolhidas aos seus substratos novas constantes e determinantes, recorrentes na paisagem nordestina, tema e cenário de tais livros. Mas, em *Uma faca só lâmina* (1955) já é perceptível que a concepção de poesia enunciada em *O engenheiro* não foi abandonada e será retomada em seguida. A partir de *A educação pela pedra* (1962-1965), sobretudo, é essa a visão que dirige o caminho trilhado por João Cabral, em sua obra.

¹⁹⁷ MELO NETO, 2003, p. 338.

Antonio Carlos Secchin identifica como traços recorrentes na trajetória do poeta pernambucano a “rejeição da subjetividade, antiilusionismo e mineralização da existência”¹⁹⁸. Na primeira estrofe do poema acima, o que se afirma e se confirma, a nível de proposição estética, é o valor destes atributos para a poética que o autor alvitra: “voz inenfática, impessoal” (rejeição da subjetividade); “a carnadura concreta” da construção (anti-ilusionismo); e, por fim, “resistência fria ao que flui e ao fluir” com “o adensar-se compacta” (mineralização da existência). Na obra de João Cabral, tais qualidades juntas compõem um todo coerente, e sob o signo da matéria mineral:

Na poesia cabralina, o reino mineral se ofertará como forma privilegiada para que dela se extraia um conhecimento menos emotivo. O mineral não foge à cidade e ao tempo dos homens. Mas, em geral, a tradição não o elegia como matéria indicada a apropriações subjetivo-especulares. Com efeito, o que sustenta a tradição lírica, senão um discurso sobre *o que pode morrer?*¹⁹⁹ (grifos do autor)

Em contraste com a poética cabralina, formada a partir de um ideal de “antilira”, temos a poética gullariana, cuja imagem recorrente e central é a de frutas apodrecendo no prato (propriamente, um discurso sobre *o que pode morrer*). Mas, a constatação desta oposição fundamental entre a poesia do poeta pernambucano e a do maranhense não nos impede de ver como reais e plausíveis certos níveis de influência exercidos pelo primeiro sobre o segundo. Na verdade, tendemos a acreditar que o autor de *A luta corporal* seja um exímio herdeiro de três concepções distintas do fazer poético, aprendidas com cada um destes grandes nomes da poesia moderna brasileira: com Manuel Bandeira, a visão da *poesia* como dada num instante de *alumbramento*; com João Cabral, a decisão de elaborar a matéria da *poesia* em poema; e com Carlos Drummond, o trabalho de elaboração poética fundado na reflexão.

Como já dissemos, o exercício poético por parte de Ferreira Gullar se configura como uma espécie de “criação inspirada”, em que o poeta, atravessado pela energia inspiradora, é levado a compor o poema, numa espécie de luta corpo a corpo com a matéria da *poesia*, com a língua e com a história. Neste sentido, “*criação inspirada*” significa: elaboração formal,

¹⁹⁸ SECCHIN, 1999, p. 95.

¹⁹⁹ SECCHIN, 1999, p. 44.

fundada na reflexão, de uma matéria poética dada pela inspiração. Como se vê pelo título (“O cheiro da tangerina”), a composição é uma espécie de elegia à relevância da inspiração para a poética do autor. Neste poema, Ferreira Gullar escreve sobre o que o motiva a escrever; e, como que num retorno fenomenológico à própria coisa, localiza e penetra (pela reflexão) o objeto (a tangerina) de onde emana a energia que, antes, o penetrou.

João Cabral de Melo Neto, por seu lado, sempre demonstrou desconfiança em relação à ideia da inspiração como preponderante no trabalho artístico. Para ele, a concepção da *poesia* como inspirada é signo de “empobrecimento técnico” e de incapacidade artística. Em conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952²⁰⁰, João Cabral distingue estas duas principais concepções de *poesia*: a que necessita da inspiração para realizar-se e a que se concebe como trabalho essencialmente de arte. Sobre os poemas da inspiração, ele assinala:

No autor que aceita a preponderância da inspiração o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. *O poema é o eco, muitas vezes imediato dessas experiências. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência.* Ele é então como um resíduo e neste caso é exato empregar a expressão “transmissor” de poesia. Por outro lado, o que também caracteriza essa experiência é o fato de ser única. Ela ou é expressada no poema, confessada por meio dele, ou desaparece. A experiência, neste tipo de poetas, cria o estado de exaltação (ou de depressão) de que ele necessita para ser compelido a escrever. Geralmente, esses poemas não têm um objetivo, exterior. São a cristalização de um momento, de um estado de espírito. São um corte no tempo ou um corte num assunto. Porque se em alguma circunstância ele vier a ser provocado por um tema e se cristalizar em torno de um tema, podereis observar que ele jamais abarcará esse mesmo tema, completa e sistematicamente. Do assunto ou do tema, ele mostrará apenas um aspecto particular, o aspecto que naquele momento foi iluminado por aquela experiência.

Quase sempre, tais poemas são construídos. Sua estrutura não nos parece orgânica. O poema ora parece levar em si dois poemas perfeitamente delimitados, ora três, ora muitos poemas. A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua transcrição é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessa jamais se organizará dentro das regras próprias da obra artística. Em tais autores o trabalho artístico é superficial. Ele se limita ao retoque posterior ao momento da criação. Quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema.²⁰¹ (grifos nossos)

²⁰⁰ Portanto, dois anos antes da publicação de *A luta corporal*, que João Cabral recebeu com elogios, principalmente, quanto ao trabalho gráfico realizado por Gullar ou pelo editor do livro.

²⁰¹ MELO NETO, 2003, p. 728.

Muito do que João Cabral afirma, nesta sua análise, se aplica à poética de Ferreira Gullar. Por exemplo: o típico poema gullariano tende mesmo a traduzir os sentidos de uma experiência direta. Tende a ser, de fato, *o eco* de certas experiências, que são sempre únicas e excitantes a ponto de produzirem no poeta um estado de exaltação, que o leva a pensar e a escrever. E esta escrita realmente se apresenta como um modo de *reação* à experiência vivida ou à afecção sentida, sejam elas de ordem existencial, histórica, estética, ou as três juntas.

Porém, no que diz respeito, particularmente, ao processo poético de Gullar, nem sempre quando a inspiração lhe acomete o poema nasce de imediato. E nem desaparecem seus efeitos se, imediatamente, o poeta não escreve. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Gullar conta como se deu o nascimento e a escrita de “O cheiro da tangerina” e revela a complexa trama entre inspiração, elaboração poética e reflexão, a distinguir o seu exercício criativo:

Eu estava na minha sala e meu filho abriu uma tangerina. Embora eu sentisse o cheiro da tangerina desde que nasci, de repente aquele cheiro da tangerina aberta por meu filho me comunicou algo diferente. Achei que poderia fazer um poema, mas ia dizer o quê? Saí dali para trabalhar, aquele cheiro de tangerina dentro de mim. *Passsei semanas pensando no poema, fui ler numa enciclopédia a respeito da tangerina, procurei me misturar com a tangerina.* Comecei escrevendo coisas mais absurdas. Irracionais. Um dia, indo para a praia, surgiu a seguinte frase na minha cabeça: “Com raras exceções, os minerais não têm cheiro”. Quer dizer, não falava em tangerina, mas ao dizer isso, inseria o leitor num mundo conhecido ou capaz de reconhecer – com os minerais rígidos, sem respirar – algo diferente da tangerina, que eu abro e me lambuza.²⁰² (grifos nossos)

Por esta fala, vemos que o processo de escrita por parte de Gullar não é tão instintivo e alheio à prática criativa quanto parece, embora a poesia sempre lhe surja mais quando quer do que quando é procurada. Há, sim, exercício de *composição* (não de construção) no modo gullariano de conceber o poema; e *composição* que se exerce, basicamente, por meio da reflexão. Ela é que organiza as imagens em pensamento, distingue-as e as ordena, desdobra-as do particular e do subjetivo ao geral e ao exterior. A consciência crítica também participa deste tipo de escrita, sendo que, por ela, o poeta dirige o seu pensamento estético e distingue os modos de expressão, tendo uma visão sincera da qualidade com que eles se apresentam.

²⁰² GULLAR, 1998, p. 54.

João Cabral de Melo Neto, na mesma conferência de 1952, comenta sobre este outro tipo de poeta, igualmente passivo como todos os que veem preponderância na ideia de inspiração, mas que “conscientemente dirigem a escrita de seu poema. Eles dirigem seu poema, a feitura do poema que a circunstância lhe dita”²⁰³. Entendemos que este tipo de poeta, com o qual Gullar um pouco se identifica, seria aquele que consegue aliar inspiração e elaboração artística num mesmo processo formal, e que não se limita ao mero registro do que capta da inspiração²⁰⁴.

Também, em “Poesia e composição”, João Cabral sugere que o poema inspirado é sempre *construído*, e a despeito do sentido unitário (orgânico) que geraria e organizaria o múltiplo que ele abriga. A nosso ver, este entendimento não se aplica ao poema típico de Gullar, uma vez que, de modo algum, ele é construído, erigido ou arquitetado; na verdade, ele é mais gerado e formado, o que se comprova pela linguagem essencialmente fluida e pelo modo como a reflexão vai encadeando e dando extensão às imagens, todas correspondentes a uma compreensão ou situação fulcral. Como exemplo, temos a cena primordial de “O cheiro da tangerina”: o momento em que a inspiração afeta a sensibilidade do poeta e estimula-o a pensar e a escrever.

O processo meditativo (eminentemente dialético) deste poema faz com que nele se debatam duas concepções diversas de criação. A primeira, relativa à pedra, cuja massa é eterna, involúvel e imutável; nenhum *pathos* humano a substancializa (“nunca se acenderá neles/ – em sua massa quase eterna – / um cheiro de tangerina”). A outra, a da água ou dos vegetais, que é fluida e informe, sua forma é sempre um devir; é passiva e, ao mesmo tempo, ativa, como as águas de um rio, em seu curso constante e vário.

Nesta referência às águas se encontra a confirmação daquela concepção gullariana da *poesia* como um “longo rio”, “noturno e solitário”, “sem foz e nem começo”, já expressa no quinto dos “Sete poemas portugueses”. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam que as águas representam “a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe

²⁰³ MELO NETO, 2003, p. 730.

²⁰⁴ Em texto intitulado “Poesia e pensamento abstrato”, Paul Valéry define com precisão o que, para nós, seria o poeta neste sistema especial de escrita: “Um poeta é, a meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos” (VALÉRY, 1999, p. 203).

dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção”²⁰⁵. Têm, por isso, um caráter dúbio, positivo e negativo, como a matéria da inspiração também tem para o poeta: ela o dilacera, isto é, aflige e tortura a sua consciência, assim como lhe dá um prazer extremo, que é análogo ao prazer sexual, em que o homem é “lambuzado” pela fêmea. Quanto ao rio, os autores do *Dicionário de símbolos* afirmam que ele expressa “a possibilidade universal” e a “fluidez das formas”, a fertilidade, a morte e a renovação²⁰⁶. Além disso, simboliza “a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios”²⁰⁷. Temos, enfim, a imagem precisa da poética de Gullar em sua própria substância (linguagem fluida e impura: as águas) e em seu próprio processo formal (o curso da fala, para além de toda determinação estética, histórica e existencial: o rio).

Se as águas representam a infinidade do possível e o informal, uma poética das águas só pode ter como significado o movimento da matéria informe (a matéria da poesia) em direção à sua forma sempre possível, só que de um possível infinito, que está sempre em formação. E se o rio simboliza a “existência humana e seu curso”, um poema do rio, cuja matéria, naturalmente, é a água, só pode significar a busca incessante pelo sentido original da existência e a sua definitiva expressão. O poema gullariano é, assim, uma espécie de “poema do rio”, cujas águas são impuras e correntes, e avançam em direção ao desconhecido de sua própria substância: ao delírio, ao sonho, à vertigem.

Em “O cheiro da tangerina”, o movimento das águas está expresso no fluir e refluir, constante e vário, da reflexão entre o universal e o particular, entre o geral e o especificado. Na configuração do texto e no modo de disposição dos versos na página, também se revela o sistema de passagens, cursões e recursões das águas pelo espaço social e pelo tempo histórico em que está situado o poeta com sua linguagem. E no complexo de vozes que se dizem e se desdizem na matéria do poema, o marulhar intenso de concepções e desejos desencontrados.

Assim é que, neste poema, Ferreira Gullar codifica e decodifica a sua poética (das águas, do vegetal) em face de outras diversas: de uma que se revela sob o signo dos minerais

²⁰⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 15.

²⁰⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 780.

²⁰⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 781.

(o cristal e o azougue); de outras representadas por imagens como do “azinhavre da morte”, da “festa escura” e do “coito anal”, que remetem a uma prática criativa radical e insurrecta, destrutiva e autodestrutiva, diluidora de qualquer formação estética, ética e existencial. No poema, um veio crítico se esforça por compreender e expor os diversos fenômenos poéticos de uma época (as últimas décadas do século XX), dando-lhes a possibilidade de dizerem-se. Por isso, são de fato muitas as vozes que nele se expressam, embora regidas por uma única: a do poeta identificado à sua própria concepção de poesia.

3.4

UM INSTANTE DE VIDA

A *poesia* se manifesta quando todos os instantes de uma vida se encontram metidos num único e explosivo instante: o “instante poético”²⁰⁸. Ela se revela quando passado e futuro dão ao presente uma amplitude meio incômoda, uma espécie de ambivalência entre tensão e abrandamento, entre o que chamamos de origem e destino; uma enorme largueza de horizontes, dados à vista por todos os lados. Esta é uma das grandes lições de *poesia* que podemos tirar do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar. Nele o poético lateja em intensidade e constantemente, quase sem interrupção. Tempestade de relâmpagos que clareiam o presente escuro e acendem os céus de continentes passados.

claro claro
mais que claro

raro

o relâmpago clareia os continentes passados:

noite e jasmim
junto à casa

vozes perdidas na lama
domingos vazios

água sonhando na tina
pátria de mato e ferrugem²⁰⁹

²⁰⁸ Octavio Paz define da seguinte maneira o que, acima, chamamos de *instante poético*: “Quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra.” (PAZ, 1999, p. 42-43). E, em “Instante poético e instante metafísico”, Gaston Bachelard afirma: “O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arroubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético... No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém, é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica” (BACHELARD, 1994, p. 184).

²⁰⁹ GULLAR, 2004, p. 242.

Memória e imaginação se interpenetram em forma de “relâmpago de águas”, como a força da inspiração no impulso vivo das palavras, rasgando o corpo do poeta e o da cidade, e tornando possível e imperioso o exercício da escrita.

Desce profundo o relâmpago
de tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco
pra tantas mortes e vidas
que se desdobram
no escuro das claridades,
na minha nuca,
no meu cotovelo, na minha arcada dentária
no túmulo da minha boca
palco de ressurreições
inesperadas
(minha cidade
canora)
de trevas que já não sei
se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
corpo?)
lampeja
o jasmim
ainda que sujo da pouca alegria reinante
naquela rua vazia
cheia de sombras e folhas ²¹⁰

Como em “O cheiro da tangerina”, nesse trecho do *Poema sujo* Ferreira Gullar expõe o momento em que a *poesia* “lampeja” ante seus olhos, penetra a sua consciência e o mergulha na matéria inspiradora que o incita a escrever. O cheiro do jasmim – um cheiro que brilha, que lampeja – expressa o sumo da experiência, vestígio de uma afecção marcada no corpo do poeta e no da cidade. E o sujeito lírico acrescenta: este é um jasmim “sujo da pouca alegria reinante/ naquela rua vazia/ cheia de sombras e de folhas”; a expressão “rua vazia” parece relacionar o conteúdo da memória com o inconsciente. Assim, o momento de transe ou de intensa paixão é codificado pelo poeta como sendo o de uma imersão no reino mágico das palavras e nas malhas do inconsciente.

²¹⁰ GULLAR, 2004, p. 175-176.

Aqui também, a matéria da *poesia* une o particular e o universal, confunde o pessoal com o geral, metonimizado na imagem da cidade de São Luís do Maranhão. Ilca Vieira de Oliveira argumenta que no *Poema sujo* há um poeta duplamente constituído, de seu corpo individual e de um corpo coletivo (que é o da cidade): “Nessa escrita de si, o sujeito que escreve o seu corpo individual escreve, ao mesmo tempo, o corpo do outro, que é o corpo social da cidade. O corpo duplo do poeta escreve todo o poema”²¹¹. José Guilherme Merquior destaca como “uma das originalidades do *Poema sujo*”, precisamente, “a conjugação dessa fixação carnal com a insistência em cantar o corpo da cidade: da bela, pobre e úmida São Luís”²¹². E Davi Arrigucci Jr. reconhece a razão da grandeza da obra de Gullar como fundada “no movimento expressivo entre a intimidade mais particular e o infinito do universo em que o ser humano vive a consciência dramática de sua própria fragilidade”²¹³. Temos, assim, um processo de escrita que se distingue por uma eroticidade peculiar, vivenciada no corpo do poeta em transe com o da cidade (“Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade”²¹⁴).

A originalidade desta fixação elogiada pelos críticos citados acima é o que torna o *Poema sujo* algo verdadeiramente distinto no conjunto de obras escritas e publicadas no Brasil, durante o longo século XX. Também, a sinceridade do sentimento que o anima, a variedade lírica e a vitalidade da linguagem dão a ele alta força de originalidade e de afirmação estética. E, tal como afirma Harold Bloom, “toda originalidade literária forte se torna canônica”²¹⁵.

Desde a sua publicação, em 1976, o *Poema sujo* tem sido afirmado e enaltecido por alguns dos maiores escritores e críticos brasileiros das últimas décadas como uma das mais significativas elaborações poéticas de nossa literatura²¹⁶. Dele, Vinicius de Moraes chegou a

²¹¹ OLIVEIRA, 2010, p. 38.

²¹² MERQUIOR, 1981, p. 306.

²¹³ ARRIGUCCI JR., 2010, p. 37.

²¹⁴ GULLAR, 2004, p. 236.

²¹⁵ BLOOM, 2001, p. 33.

²¹⁶ Vinicius de Moraes (In: GULLAR, 2008, p. xlii) e Paulo Mendes Campos, ambos em artigos de 1976. Cito Paulo M. Campos: “*Poema sujo* é, pela sua qualidade lírica, uma novidade, uma originalidade, e esta coisa só acontece quando um poeta muito forte, encontra enfim a voz que lhe andava embargada” (In: GULLAR, 2008, p. xxxiv); Ivan Junqueira: “*Poema sujo*, essa nova e estranha canção do exílio que constitui talvez a mais alta e bem-sucedida experiência realizada contemporaneamente entre nós no que se refere ao poema longo, de que é escassa, aliás, a moderna poesia brasileira” (JUNQUEIRA, 2005, p. 370); Otto Maria Carpeaux: “*Poema sujo*

dizer que é “certamente o mais rico, generoso (e paralelamente rigoroso) e transbordante de vida de toda a literatura brasileira”²¹⁷. O fato é que o *Poema sujo* é, realmente, uma obra de grandeza incomparável, em que a *poesia* lateja mais intensamente que em qualquer outra composição de seu autor ou de muitos outros poetas da época; e o que é ainda mais espantoso: numa constância que, até então, Ferreira Gullar ainda não havia alcançado. São 59 laudas datilografadas, contendo cerca de 13.000 palavras, escritas durante cinco meses: entre maio e outubro de 1975.

As circunstâncias em que o poema foi gerado eram totalmente adversas, embora tenham sido elas o principal motivador destes versos em que se inscrevem lembranças do passado, indagações sobre o presente difícil e sobre o destino das coisas e das pessoas que compõem o mundo pessoal e o coletivo do poeta.

No Brasil, a Ditadura Militar já durava dez anos, com problemas sociais crescentes, perseguições políticas e exílios forçados, inclusive o do próprio Gullar. Do Chile, o poeta brasileiro teve de fugir às azáfamas, quando lá eclodira o ataque de Pinochet e das forças militares chilenas contra o governo socialista de Salvador Allende, e a consequente instauração de uma ditadura extremamente violenta e impiedosa. Também na Argentina, para onde foi após a saída do Chile, Ferreira Gullar teve de viver às escusas, sem que pudesse ser descoberto pelo governo igualmente ditatorial daquele país e sem que pudesse de lá sair, porque seu passaporte havia sido confiscado pelo governo brasileiro. Vivia num apartamento vazio tanto de móveis quanto de vida (a não ser a vida que pululava quente em suas lembranças e em seus sentimentos). E em meio a todas essas dificuldades, incertezas e sofrimentos, a *poesia* lhe surge como “o último reduto da identidade pessoal diante das catástrofes do mundo”²¹⁸.

– e não importa –
que eu debruçado no parapeito do alpendre
via a terra preta do quintal

mereceria ser chamado *Poema nacional*, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro” (In: GULLAR, 2008, p. lxi); e José Guilherme Merquior: “vibra no conjunto uma virtude quase respiratória, uma ‘direiteza’ visceral” (MERQUIOR, 1981, p. 306).

²¹⁷ MORAES. In: GULLAR, 2008, p. xlii.

²¹⁸ ARRIGUCCI JR., 2010, p. 39.

e a galinha ciscando e bicando
 uma barata entre plantas
 e neste caso um dia-dois
 o de dentro e o de fora
 da sala
 um às minhas costas o outro
 diante dos olhos
 vazando um no outro
 através de meu corpo
 dias que vazam agora ambos em pleno coração
 de Buenos Aires
 às quatro horas desta tarde
 de 22 de maio de 1975
 trinta anos depois ²¹⁹

No instante em que rompe o silêncio da experiência muda (o vazio do exílio, o medo da morte e a perplexidade diante do terror cotidiano), Ferreira Gullar adentra numa zona diversa, *intersubjetiva*, em que o *eu* que se enuncia tem a oportunidade de se reconstituir e de retomar, para si, um outro *eu*, perdido junto à vivência dos traumas cotidianos. Este instante, que aqui identificamos como o “instante poético”, é heterogêneo e convergente: nele se articulam os diversos tempos, os diversos espaços, os diversos *eus*, e os diversos procedimentos líricos.

Como podemos ver na passagem citada antes, o *Poema sujo* está dobrado em seu ponto de anotação ²²⁰: “no coração de Buenos Aires, às quatro horas desta tarde de 22 de maio de 1975”. Anotação que engendra nova anotação, ao infinito. A *poesia* se desdobrando, numa espécie de “obra em dobras”, como diria outro poeta, o pernambucano Sebastião Uchoa Leite ²²¹. E se desdobrando em diversas direções: ao passado, pela reconstituição da memória pessoal e coletiva; ao futuro, pelas reflexões sobre o destino existencial e histórico de cada sujeito e de cada objeto da memória e da percepção; e no presente, em que a consciência se afunda e se aprofunda, num mergulho arriscado do corpo individual no corpo coletivo da *polis*:

²¹⁹ GULLAR, 2004, p. 251.

²²⁰ Anotação: notativo (ato). “É necessário capturar uma lasca do presente, como ele salta à nossa observação, à consciência.” (Roland BARTHES, *Meu haicai*. In: *A preparação do romance*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2005).

²²¹ Cf.: LEITE, 1988.

corpo
 que pode um sabre rasgar
 um caco de vidro
 uma navalha
 meu corpo cheio de sangue
 que o irriga como a um continente
 ou um jardim
 circulando por meus braços
 por meus dedos
 enquanto discuto caminho
 lembro lembro
 meu sangue feito de gases que aspiro
 dos céus da cidade estrangeira
 com a ajuda dos plátanos
 e que pode – por um descuido – esvair-se por meu
 pulso
 aberto ²²²

Simultaneamente a este mergulho do corpo individual do poeta no corpo social da *polis* moderna (metonimizado na imagem da cidade de São Luís), há o movimento ondulatório de dobramento do mundo na interioridade do eu e de desdobramento do eu nas coisas e acontecimentos que compõem o mundo. Como já dissemos, anteriormente, este entrelaçamento da imagem do eu com a imagem do mundo se exerce pela mediação do pensamento reflexivo. Por meio dele é que se chega ao fundamento da expressão: o sentimento vivo, sumo da experiência. Por ele também se vai do fundo deste sentimento à sua expansão no mundo social, através da linguagem poética.

Nesta constante movimentação da reflexão, entre o pólo subjetivo e o objetivo, se revela o *pathos* primordial do *Poema sujo*: as marcas das afecções e afetos de um conjunto de experiências, de que se tem apenas o aporte da afecção (sua sabedoria) e não o conhecimento (sua configuração no intelecto) – tal como acontece com o nome que o poeta interroga nos primeiros versos do livro: “Seu nome seu nome era.../ Perdeu-se na carne fria/ perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia/ perdeu-se na profusão de coisas acontecidas” ²²³. Seguindo o teor desta compreensão, entendemos que, no *Poema sujo*, a *poesia* aparece como um modo

²²² GULLAR, 2004, p. 238.

²²³ GULLAR, 2004, p. 234.

distinto de reencontrar a vida onde ela se perdeu: na história. Então, também como um modo de percorrer o mundo, de interrogá-lo e por ele ser interrogado, e de ir além dele na resposta.

Por isso, é ambivalente e dual o movimento criativo de Ferreira Gullar nesta composição. Dual, principalmente, com relação ao *pathos* primordial que se enuncia: a experiência perdida na vivência histórica. Assim é que, no *Poema sujo*, Gullar se lança atrás (através da memória), ao conteúdo das experiências que “teve”, na infância e na adolescência em São Luís do Maranhão; e dá um passo a frente (pela imaginação) ao elemento estranho, ainda alheio a esta vida que ele interroga, mas já inerente a ela, quer dizer, um seu devir próprio: a obra, o poema, na medida em que, pelo exercício criativo com a linguagem, uma nova experiência é produzida, surgindo já enlaçada à que o poeta adquirira no passado e que é reconstituída no presente, pela escrita.

* * * *

No primeiro texto do livro *Infância e História*, Giorgio Agamben propõe pensar a possibilidade de o homem moderno ter sido expropriado de sua experiência ²²⁴, devido não apenas ao terror das catástrofes públicas (como as grandes guerras, já relacionadas por Walter Benjamin a esta questão), porém, mesmo, à existência cotidiana nos grandes centros urbanos, existência esta saturada de eventos, só que destituídos de sentido de experiência ²²⁵.

Para Agamben, o projeto de expropriação da experiência nasce com o surgimento da ciência moderna, ainda no século XVII: na desconfiança que esta lança sobre a experiência que se *tem*, exigindo para a confirmação de uma dada noção o experimento que se *faz* a partir de métodos, instrumentos e números. A oposição resulta no fato de que, enquanto a ciência ratifica um ideal de certeza, tornando a experiência algo alheio ao sujeito (apenas um método ou instrumento que possibilita chegar ao conhecimento), a “experiência comum” compreende

²²⁴ Diz Agamben: “assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo” (AGAMBEN, 2005, p. 21).

²²⁵ “É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana” (AGAMBEN, 2005, p. 22).

a incerteza, ela é como “um tateio noturno”, ou como o percorrer de um caminho desconhecido²²⁶.

A compreensão da experiência como método ou instrumento da ciência nega a realidade do sofrimento (o *pathos* da “experiência comum”), isto é, nega o seu valor como estágio inevitável para a obtenção do saber; e, igualmente, anula todo limite, em sua recusa à finitude, à morte. Mas, Agamben vê surgir adiante uma nova concepção de experiência, ligada a uma também nova concepção de sujeito. Segundo o filósofo italiano, a distinção entre o *eu penso* (razão pura) e o *eu existo* (empírico), promulgada por René Descartes e retomada por Emmanuel Kant, faz ressurgir o “velho sujeito da experiência” justamente no *eu empírico*, “em si disperso e sem relação com a identidade do sujeito”. Ressoa adiante tais proposições do autor de *Crítica da razão pura*, tendo particulares efeitos nas elaborações psicanalíticas de Freud e Lacan.

Assim é que este fora (o fora do *eu penso*), este *limite*, passa a denominar-se *inconsciente*, *logos* oculto, “saber que não se sabe”, “a parte submersa da terra psíquica”; mas, também, *locus* oculto, uma vez que, correlata a ele (ao inconsciente) está a infância do homem; e esta, tal como visada por Agamben, distingue-se mais como *lugar* da experiência do que como um momento cronológico da vida de cada um. O termo *infância*, cujo sentido etimológico remete à ideia de um “não-saber”, uma “não-fala”, permite a Agamben pensar que há, para todo homem, um lugar próprio de passagem da natureza para a cultura, da língua ao discurso.

Se é na infância que todo homem rompe o silêncio da existência muda e aprende a falar, isto é, aprende a dizer “eu”²²⁷, então, ela é o lugar lógico situado entre a experiência e a

²²⁶ Tendo como base o que apreende dos *Essais* de Montaigne, Agamben afirma: “a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar uma estória lá onde vigora uma lei científica” (AGAMBEN, 2005, p. 26).

²²⁷ Agamben se fundamenta nas teorias de Benveniste para formular esta sua compreensão. De acordo com o linguista francês, há uma distinção basilar entre semiótico e semântico: “O semiótico designa o modo de significação que é próprio do signo lingüístico e que o constitui como unidade. (...) Com o semântico, entramos no modo específico de significação gerado pelo discurso. (...) O semiótico (o signo) deve ser RECONHECIDO; o semântico (o discurso) deve ser COMPREENDIDO. A diferença entre reconhecer e compreender remete a duas faculdades distintas do espírito: a de perceber a identidade entre o anterior e o atual, por um lado, e a de perceber o significado de uma enunciação nova, por outro” (BENVENISTE, *apud* AGAMBEN, 2005, p. 66-67). Giorgio Agamben explora, ainda, o conteúdo deste outro conceito benvenistiano: o que informa ser o *eu* (*ego*) a instância fundadora do discurso, pois que permite passar da pura língua à realidade do discurso, isto é, à verdade da experiência pela linguagem. Então, o discurso passa a referir-se não mais a um *eu* empírico, referencial alheio à

linguagem. Neste ponto da discussão, Agamben passa a refletir sobre o que ele chama de “o fenômeno central da linguagem humana”: o fato de existir uma diferença entre língua e fala (o semiótico e o semântico) “e de que seja possível passar de uma a outra – que todo homem falante seja o lugar desta diferença e desta passagem”²²⁸. Nessa descontinuidade (na diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, entre natureza e cultura) repousa o fundamento da historicidade do ser humano. É no momento em que cinde a língua para dizer “eu”, ou seja, para se tornar sujeito da linguagem, que o ser humano funda a história. Se a infância é o lugar de passagem da experiência para o discurso, ela é, também, o lugar de passagem da natureza para a história: “experienciar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história”²²⁹.

Para Agamben, a infância, também como estado de “espanto da linguagem”, é coexistente em todo ser humano, de modo que, a cada vez que o homem fala, ele institui-se como sujeito. E é através da linguagem “que o homem como nós o conhecemos se constitui como homem” e é a linguagem o lugar da verdade, uma vez que nela a experiência, como verdade, se manifesta distintivamente:

Se não houvesse a experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um “jogo”, cuja verdade coincidiria com o seu uso correto segundo regras lógico-gramaticais. Mas, a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. A instância da infância, como arquilímite, na linguagem, manifesta-se, portanto, constituindo-se como lugar da verdade. (...) A experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância. Este mistério não é um juramento de silêncio e de inefabilidade mística; é, ao contrário, o voto que empenha o homem com a palavra e a verdade. Assim como a infância destina a linguagem à verdade, também a linguagem constitui a verdade como destino da experiência.²³⁰

sua constituição; mas a um *eu* que é exclusivamente lingüístico, e que só é encontrável e compreensível como instância do discurso: “A realidade à qual ele remete é uma realidade de discurso” (AGAMBEN, 2005, p. 57).

²²⁸ AGAMBEN, 2005, p. 59.

²²⁹ AGAMBEN, 2005, p. 65.

²³⁰ AGAMBEN, 2005, p. 62-63.

Tendo por base o pensamento de Agamben, em “Infância e história”, podemos pensar, com mais profundidade, este momento especial que temos há muito interrogado com relação à poesia de Ferreira Gullar: o instante poético. Já o relacionamos ao que Manuel Bandeira chamava de “alumbramento” e que seu crítico mais expressivo, Davi Arrigucci Jr, definiu como sendo um “momento de intensa paixão”, em que o objeto de paixão do poeta – a *poesia* – a ele se revela. A partir daí, distinguimos o processo criativo de Gullar, tomando-o como uma espécie de “criação inspirada”. Depois, vimos como o próprio poeta codifica e decodifica esta compreensão em sua obra mesma, no poema “O cheiro da tangerina”. Temos, agora, como questão específica, a constituição deste “instante” no *Poema sujo*.

Vimos que tal poema foi escrito num momento conturbado, de desilusão e desespero, em que o poeta tinha a própria vida ameaçada. Tratava-se de uma conjuntura desfavorável à experiência, pelo terror e pela ameaça de aniquilamento também subjetivo, incutido nela. Mas, eis que a *poesia* surge a Gullar, feito um milagre da vida. E ele passa de um estado de total perplexidade ante “as catástrofes do mundo contemporâneo” para o de vigoroso “espanto da linguagem”, em que a fantasia enlaça-se à realidade e o lança para fora de si mesmo, ao lugar onde a experiência se situa, colocando-se em permanente trânsito. Curiosamente, este lugar da experiência, procurado por Gullar no *Poema sujo*, é a cidade de infância, onde ele reencontra o seu eu perdido, envolto no mistério da vivência histórica. Então, o momento poético (“esta tarde de 22 de maio de 1975, em pleno coração de Buenos Aires”) desdobra-se ao passado e ao futuro, e reporta o poeta ao fundamento da experiência, até então, silenciada em sua subjetividade. Quando rompe o silêncio da experiência muda, ele aborda a si e descobre-se fragmentado em “eus” diversos, sendo a escrita do poema um modo de reconstituir a unidade de sentido perdida na história e reencontrável apenas através um retorno a ela.

Podemos dizer, com Sandro Maio, que uma busca como esta só é possível porque a arte traz “de modo denso esta sombra muda da infância ao ser a recusa do pensamento cartesiano, mas antes a morada da experiência”²³¹. Neste sentido, o momento poético identificado com a infância, no *Poema sujo*, apresenta-se verdadeiramente como lugar de passagem da experiência muda para a sua expressão, na linguagem; e como vimos com Agamben, é a linguagem o lugar autêntico de manifestação da verdade.

²³¹ MAIO, 2011, p. 11.

Há outro sentido para este conceito de “infância do homem” na teoria de Agamben, e que nos reporta para o que tomamos como fundamento da poética gullariana: a “paixão”. Segundo o filósofo italiano, “a experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância” ²³², e, “em sua forma originária, o centro da experiência dos mistérios era não um *saber*, mas um *sofrer* (‘ou *mathein*, allá *pathein*’, nas palavras de Aristóteles)” ²³³. Se o *páthema* (de *pathos*, paixão), como um não-poder-dizer, está para a experiência da infância do homem, e se esta é definida como o lugar de passagem da experiência muda para a fala, então, a linguagem poética é, justamente, o momento de passagem do *pathos* à sua expressão como verdade.

É essa estrutura que, desde o início deste estudo, queremos mostrar como central na obra poética de Ferreira Gullar: a estrutura de uma ambivalência positiva entre o *pathos* primordial da experiência e a sua expressão pela escrita, com a mediação do pensamento reflexivo (um *pathos* humano, reelaborado poeticamente e elevado à qualidade de *pathos* criativo). Por essa razão, dizemos que a forma, na poética gullariana, é sempre um devir: ela está sempre em formação, como o sujeito que se institui a cada vez que fala (“um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas” ²³⁴).

A reflexão dialética exerce função especial neste processo: ela é que tenciona as partes, realizando os movimentos de passagem: da língua para o discurso, do subjetivo para o objetivo, da natureza e das coisas para a história:

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

²³² AGAMBEN, 2005, p. 63.

²³³ AGAMBEN, 2005, p. 77.

²³⁴ GULLAR, 2004, p. 233.

Assim, quando reflete sobre as condições em que vive o povo da Baixinha, Ferreira Gullar mergulha no fundo da existência humana, que, para ele, deve ser pensada a partir dos condicionamentos que a caracteriza. Mas, Gullar ainda vai além de tais condicionamentos, traindo-os pela imaginação e pela linguagem poética. Neste mergulho da reflexão nos desvãos da história, o corpo do sujeito e o corpo da cidade se assimilam e se interpenetram, por meio de uma escrita erótica e apaixonada.

Assim também acontece com o tempo, que não é mais uno, pelo menos no modo como o sente e o expressa o sujeito lírico. Vivenciando um presente de desespero e, agora, também de encantamento, por causa dos efeitos que a inspiração lhe causa, o poeta se aprofunda mais e mais no fundo do seu inconsciente, e neste mergulho encontra as coisas, os lugares e os fatos vividos na infância e na adolescência. E, neste encontro, vislumbra o fluir do tempo no curso da história, e o destino das coisas e dos sujeitos envolvidos nesta trama de vários tempos e espaços. “Numa noite há muitas noites, mas de modo diferente”²³⁷, diz o sujeito lírico. E diz, também, já nos últimos versos: “O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade”²³⁸. Há vários tempos, vistos e vivenciados a partir de uma noite única, em que todas as outras estão medidas. E existem as cidades, que são duas: uma, a que o poeta encontra neste mergulho pela memória. Outra, aquela na qual se dá este mergulho: Buenos Aires, onde foi obrigado a refugiar-se, em seu exílio.

É surpreendente como, neste processo, a língua é superada e, ao mesmo tempo, acentuada, para além de seus limites. Um jorro de palavras se desata da fonte primordial, que é o sujeito falante; e, neste fluir, cada palavra se destaca por seu brilho especial (às vezes, um brilho sujo, como o de um “metal vil”). Tais palavras, colhidas no léxico literário, mas também, no cotidiano das ruas e vielas de São Luís, são combinadas de um modo igualmente mesclado, numa sintaxe que pouco esbarra em uma lógica predeterminada; o que dá ao discurso maior mobilidade, a ponto de o sujeito lírico ir do verso ao parágrafo com grande facilidade, mesclando gêneros, estilos e elementos linguísticos.

Aqui, retornamos ao ponto em que iniciamos a discussão, com a leitura dos últimos poemas de *A luta corporal*: ao reconhecimento de um exercício de linguagem fundado na

²³⁷ GULLAR, 2004, p. 254.

²³⁸ GULLAR, 2004, p. 290.

expressão, e não enredado nos limites da convenção formal e linguística que, em muito, é incompatível com o *pathos* primordial da escrita: a experiência existencial e histórica no mundo moderno.

Enfim, tentamos com esta análise descrever a constituição do instante poético no *Poema sujo*, e evidenciar o valor literário desta composição como fundado na variedade lírica, na vitalidade da linguagem e, principalmente, na autenticidade da escrita, que movida por uma paixão instantânea (a inspiração, matéria da *poesia*) move o sujeito numa busca de seu eu perdido. O corpo do poeta e o corpo da cidade se interpenetram, fazendo marcar numa única carne, substancialmente composta, “o alarmar” de uma linguagem densa, porque repleta de sentidos. O *Poema sujo* é, assim, um corpo em que se inscrevem as coisas que a *poesia* toca. E nele, a *poesia* se suja da vida, se suja na carne do poeta, a carne aberta à ferida. Num instante de vida, o poema nasce porque as coisas e o poeta, pela *poesia*, o parem.

A PAIXÃO PELO EU

*Só disponho de meu corpo
para operar o milagre
esse milagre
que a vida traz
e zás
dissipa a gargalhadas.*

(Ferreira Gullar, “Detrás do rosto”)

*Um poeta que começa pelo espelho deve
chegar à água da fonte se quiser transmitir sua
experiência poética completa.*

(Gaston Bachelard, *A água e os sonhos*)

*Eu, legião de caçadores sem
Fera que saiba à vista? Que procuro,
Eu, meus bilhões de dedos tateando
Esse túnel ligando os dois extremos?
Rolando na torrente me aproximo
Da ponte que conduz ao mais visível
Dos burgos dois, aquele cujas torres
São cor de ar lícido e sereno. Lá
Vejo-me a sós entre habitantes claros
E muros brancos, ruas, lajes cândidas.*

(Mário Faustino, “A reconstrução”).

4.1

VIDA TODA POESIA

Em vários de seus poemas, ensaios críticos e depoimentos, Ferreira Gullar reflete e manifesta o teor de uma compreensão própria da poesia como *expressão*. No ensaio “O inimigo da palavra”, ele argumenta que “a poesia é a atualização da linguagem, ou seja, a expressão da experiência vital que se traduz na liberação da energia verbal acumulada”²³⁹. E, em “Uma voz entre a natureza e a cultura”, distingue a poesia da filosofia, pelo grau de afetividade (envolvimento subjetivo) implicado na primeira, e o de objetividade implicado na segunda. “A verdade da poesia é a que comove”²⁴⁰, ele sustenta.

Desse modo, a poesia é, para Gullar, expressão de uma matéria subjetiva formada a partir da experiência concreta com o real, sedimentada no tempo, constituindo-se como linguagem, a partir de um processo vital de *transfiguração dos sentidos da experiência em elementos verbais*²⁴¹. Como “liberação da energia verbal acumulada”, a poesia é movimento da subjetividade para fora de seus limites, fluxo de palavras e de sentidos, extravasamento da matéria subjetiva em relação à fonte em que se processa. Essas acepções nos reconduzem à imagem da água como símbolo fundante na poética gullariana: a água simbolizando “a infinidade dos possíveis”, a “fluidez das formas”, “a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios”²⁴².

Nos poemas que tratam de frutas apodrecendo, essa relação entre poesia, expressão subjetiva, “fluidez das formas” e “o curso da vida” se redimensiona. Gullar aí acrescenta um novo elemento, que é a imagem da “*polpa fendida*”, matéria densa, porém líquida, que se forma no interior de um corpo vivo e que dele dimana, subvertendo-o por fora e por dentro. Em “Omissão”, de *Barulhos*, a imagem da fruta é uma metáfora clara da imagem do corpo do poeta:

²³⁹ GULLAR, 2004, p. 43.

²⁴⁰ GULLAR, 2008b, p. 1079.

²⁴¹ Cf.: Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: GULLAR, 2008, p. 1011-1063.

²⁴² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 15; 780-781.

É compreensível que tua pele se ligue à pele dessas frutas que apodrecem
pois ali
há uma intensificação do espaço, das forças
que trabalham dentro da polpa
(enferrujando na casca
a cor
em nódoas negras)
e ligam
uma tarde a outra tarde e a outra ainda
onde
bananas apodrecem
subvertendo a ordem da história humana²⁴³

Vemos, nesses versos, se estabelecer uma identificação entre a imagem da polpa minando e a concepção gullariana da palavra poética: esta como aquilo que flui, dimana do corpo em que se forma. Poeta moderno por excelência, Gullar trabalha seus poemas basicamente por meio de analogias, estabelecendo correspondências diversas entre ideias e imagens, sentidos, ritmos e sons. No poema acima, a imagem da fruta aparece como metáfora do corpo do poeta, a da polpa minando como metáfora de uma ideia muito própria da palavra poética, e a imagem do tempo trabalhando no interior das frutas como metáfora do próprio processo poético gullariano (“transfiguração dos sentidos da experiência em elementos verbais”).

Entre as composições “Nasce o poeta”, de *Muitas vozes*, e “Desastre”, de *Barulhos*, há um jogo muito rico com todas essas analogias, e que aponta em direção à interpretação que, aqui, visamos: na primeira, o poeta diz que “a palavra estava dentro do fruto”, enquanto na segunda, afirma querer seu poema como um pêssigo, uma pera, ou uma “banana apodrecendo num prato”:

o poema podre!
a polpa fendida
exposto
o avesso da voz
minando
no prato
o licor a química
das sílabas
o desintegrando-se cadáver

²⁴³ GULLAR, 2004, p. 364.

das metáforas
um poema
como um desastre em curso ²⁴⁴

Temos, nesta imagem das frutas apodrecendo, uma precisa visão da poética gullariana: ela é como um fruto no qual o tempo trabalha, um fruto que expele sua polpa (a linguagem) pela “precisão do maduro”, ou seja, pela força do tempo acumulado. Em analogia com esta imagem, temos o poema a exprimir os sentidos da experiência que o poeta vivencia, real ou imaginariamente. E, do mesmo modo, o corpo do poeta a expelir a palavra, que traduz os sentidos da paixão.

A obra poética de Gullar se realiza, pois, a partir de uma compreensão particular da poesia como *expressão*, isto é, como manifestação de uma matéria subjetiva dada, que se institui como linguagem e que toma forma e consistência ao ser elaborada, discursivamente, no processo criativo. O que sugere que, nessa poética, “a palavra existe, mas só na medida em que é dita”, como já observou Alfredo Bosi ²⁴⁵; e o que supõe, em seu interior, um corpo vivo em que se concentram os sentidos da experiência vital, traduzidos na liberação da energia verbal acumulada, a linguagem:

A água que ouviste
num soneto de Rilke
os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)
a boca fria
da moça
o maruim
na poça
a hemorragia
da manhã

tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente

²⁴⁴ GULLAR, 2004, p. 362.

²⁴⁵ BOSI. In: GULLAR, 2010, p. 11.

um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala.

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido.²⁴⁶

Essa relação, ou até tensão, entre subjetividade, experiência, linguagem e a imagem do próprio corpo é recorrente em toda a obra lírica de Gullar, e, a nosso ver, indica que a poesia é, para o autor, um modo de autodescobrir-se, autoelaborar-se e autotrabalhar-se continuamente, coincidindo o fluxo de sua palavra “para fora da boca” com o movimento da reflexão “para dentro”²⁴⁷.

A *expressão* tem, assim, na poética gullariana, um duplo sentido: é um “sair de si” e um “entrar em si” de novo, pois à medida que o sujeito se liberta do domínio das paixões, ele se projeta na parte fluida de seu *eu*, que se externa junto à linguagem²⁴⁸:

Quem sou eu?

Quem sou eu dentro da minha boca?
Quem sou eu nos meus dentes
detrás dos dentes
na língua que se move
presa no fundo da garganta? que nome tenho

²⁴⁶ GULLAR, 2004, p. 453-454.

²⁴⁷ Já que temos buscado pensar a poética gullariana como fundada sobre a *paixão crítica*, que é, também, o que fundamenta a modernidade lírica desde o Romantismo, cumpre-nos sempre reportar a autores ligados a essa tradição ou, pelo menos, a uma sua linhagem. Temos, quanto à ideia de aliança entre sentimento e pensamento, confissão e meditação reflexiva na poesia de matriz romântica, estas palavras fundadoras do poeta inglês William Wordsworth: “Pois toda boa poesia é um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos: e embora isto seja verdadeiro, poemas que algumas vezes foram considerados de algum valor nunca foram produzidos a respeito de qualquer tipo de assunto senão por um homem que, possuído por mais do que uma sensibilidade orgânica habitual, não houvesse também meditado longa e profundamente. Pois nossos contínuos influxos de sentimento são modificados por nossos pensamentos, que representam realmente todos os nossos sentimentos” (WORDSWORTH. In: LOBO, 1987, p. 172).

²⁴⁸ Em seu livro sobre Bandeira, Davi Arrigucci Jr. (1990, p. 16) lembra que o sentido etimológico da palavra verso é *retorno*, o que nos leva a considerar a poesia como, também, movimento de volta, retorno da palavra ao corpo em que se formara e do qual dimanou, de modo que “cada verso (...) recoloca a questão do princípio, como se a cada passo o poema arriscasse a não tomar forma; o poeta, a perder-se de si mesmo; a poesia, a não ser. É que o poeta parece forçado a reinventar-se a cada instante, na busca de si mesmo, do poema e da poesia”.

na escuridão do esôfago?
no estômago
na química
dos intestinos?

Quem em mim secreta
saliva? excreta
fezes?
quem embranquece em meus cabelos
e vira pus nas gengivas?

Quem sou eu
ao lado da Biblioteca Nacional
tão frágil, meu deus, na noite
sob as estrelas?
e no entanto impávido!
(a mexer no armário de roupas
num apartamento da rua Tenente Possolo
em 1952
vivo a história do homem).

*J'irai sous la terre
et toi, tu marcheras dans Le soleil.*

Tudo o que sobrar de mim
É papel impresso.
Com um pouco de manhã
engastado nas sílabas, é certo, mas
que é isso
em comparação com meu corpo? meu
corpo
onde a alegria é possível
se mãos lhe tocam os pêlos
se uma boca o beija
o saliva
o chupa com dois olhos brilhantes?

E sou então
praia vento floresta
resposta sem pergunta
o eixo do corpo
na saliva dourada
giro
e giramos
com o verão que se estende por todo o hemisfério sul.

Como dizer então: pouco
me importa a morte?
E sobretudo se existem as histórias em quadrinhos
e os programas de televisão

que continuarão a passar noite após noite
no recesso dos lares
numa terça-feira que antecede à quarta-feira
numa quinta-feira que antecede à sexta-feira
ou num sábado
ou num domingo.
Como dizer
pouco me importa?²⁴⁹

É por meio de uma recursão ao próprio corpo, indo de sua superfície às entranhas, e, por fim, aos excrementos que dele algo revelam (expelem, exprimem), que o sujeito lírico, neste poema, busca reconhecer-se, descobrir-se, e até saber o nome que tem “na escuridão do esôfago”, nome este que, certamente, não é o mesmo com o qual é identificado na realidade exterior.

O corpo é, pois, signo de uma busca por significação; mais ainda, é signo em busca de sua significação; é o último reduto de uma identificação perdida entre o sujeito da enunciação e o sujeito da experiência. Nesse sentido, o poema em questão, mesmo partindo de uma pergunta (“Quem sou eu?”), não é expressão apenas de uma crise identitária, mas também e sobretudo, de uma necessidade de busca: aquela busca por si mesmo. “Quem sou eu?” significa, primeiro: “Quem é o *eu* que digo ser?” E, por fim: “Onde encontrar este *eu* que sou, já que estou tão aquém de mim mesmo?”

O “sentido da vida” é o tema central desse poema. E sua questão, sua problematização junto à linguagem, expressa a perplexidade do sujeito perante a morte. Ante a possibilidade de extinção de todos os sentidos, pela morte do corpo, o sujeito lírico se interroga a respeito do sentido que tem “ser-se si próprio”. Mas, nem mesmo se identificando na realidade concreta e humana em que está inserido, esse sujeito consegue verdadeiramente se encontrar ou encontrar uma definição satisfatória de seu *eu*, o que faz aumentar ainda mais a sua perturbação (“tão frágil, meu deus, na noite/ sob as estrelas?/ e no entanto impávido!”).

Além disso, pesa em sua consciência a ideia de que, com a morte, todo o espetáculo do mundo se apagará, restando de sua existência apenas o testemunho da obra (“papel impresso”), que, por sua vez, não bastará para mantê-lo aceso; o corpo é o último reduto da

²⁴⁹ GULLAR, 2004, p. 354-355.

existência humana. Daí a referência à frase que Rimbaud, no leito de morte, disse à sua irmã: “Eu irei para debaixo da terra, e tu andarás no sol”.

Aquém de si, de si apartado, o sujeito lírico de “Quem sou eu?” busca reencontrar-se e reunir-se consigo num só corpo, num único signo, num mesmo significante (“*eu*”). Tal encontro, como podemos notar, se dá por meio de um discurso essencialmente poético, porque metafórico, em que o sujeito se reconhece como “praia vento floresta/ resposta sem pergunta/ o eixo do corpo”. Então, “como uma coisa outra”; “Je est un autre”, diz-nos Rimbaud. Mas, essa descoberta do *eu* como outro constitui uma *aporia*, pois ao dizer “*eu*” e tornar-se outro em seu dizer, o sujeito afirma a impossibilidade de “dizer-se” a si mesmo.

Octavio Paz aponta nessa direção, em sua concepção do sujeito lírico. Para o poeta-crítico mexicano, o *eu* que se manifesta no poema é um “eu” feito de palavras, através do qual se busca representar si mesmo. E, como Maria Esther Maciel assinala, “é no confronto com esse ‘eu’ feito de palavras que o poeta, segundo Paz, questiona sua própria realidade e, paradoxalmente, se encontra, dando-se conta de ser outro”²⁵⁰.

Em “Quem sou eu?”, o sujeito lírico se descobre e se revela transposto em um conjunto de imagens que não lhe possibilitam o encontro com o mesmo que ele é. Pelo contrário, dão-lhe uma nova visão de si, que não é, de modo algum, determinada nem previamente constituída. Mas, que é determinante e constituinte.

Podemos, de um lado, interpretar esse caráter indeterminado do *eu* que se busca e se encontra revelado na imagem de outra coisa à luz do conceito de *paixão*, tal como conjecturado pela filosofia. Como Gérard Lebrun aponta, é própria do sujeito paciente a indeterminação ou “imperfeição ontológica”, de que advém a suscetibilidade característica do seu “poder-tornar-se” em contraste com o “poder-operar” do sujeito agente²⁵¹. E esse “poder-tornar-se” evidencia a singularidade da *paixão* como *movimento* cujo motor está além, no outro, fora; singularidade esta que se estabelece a partir da caracterização do *padeecer* como *ser movido*, supondo, assim, que sujeito paciente é aquele que está sempre em relação de dependência, e que ele não é substancial a si.

²⁵⁰ MACIEL, 1995, p. 125.

²⁵¹ LEBRUN. In: NOVAES (Org.), 1987, p. 18

Também podemos interpretar essa “indeterminação constitutiva” e sua relação com a imagem do corpo à luz da Psicanálise. Para Freud, por exemplo, o reconhecimento do eu (ego) como instância psíquica depende, primeiramente, do reconhecimento do eu (ego) como instância física, isto é, do eu como uma projeção mental da superfície do corpo ²⁵². O ego necessita da certeza de um corpo que o sustenta e que lhe ensine a conter sentimentos e pensamentos. Como Ivanise Fontes assinala, o ego precisa de “uma experiência corporal que garanta a continuidade de existir”, e esta experiência é “condição necessária no enfrentamento da diferenciação eu/ não eu” ²⁵³.

Assim é que, para a psicanálise, o eu é uma metáfora do corpo; “não tem pois uma existência autônoma; é antes o resultado de uma operação de ‘projeção’ do organismo na psique”, como esclarece Leyla Perrone-Moisés ²⁵⁴. O eu é “uma construção imaginária reunindo as diferentes instâncias dessa projeção” ²⁵⁵.

No poema “Quem sou eu?”, o sujeito lírico exclama ao mesmo tempo em que interroga: “(...) mas/ que é isso/ em comparação com meu corpo real? Meu/ corpo/ onde a alegria é possível/ se mãos lhe tocam os pêlos/ se uma boca o beija/ o saliva/ o chupa com dois olhos brilhantes?” ²⁵⁶. Como o poeta sugere, em tais versos, é no corpo real (e não numa projeção psíquica de sua imagem) e através de uma recursão a ele que se entra verdadeiramente em contato com a essência do ser, que é a vida experimentada livre e ludicamente, até o alcance da *alegria*, que, aqui, podemos reportar à ideia de deleite ou à noção freudiana de “princípio de prazer” ²⁵⁷.

É que, também para Freud (e segundo Norman Brown), “a essência última de nossos desejos e de nosso ser é nada mais nada menos que o prazer na vida ativa de todo o corpo

²⁵² FREUD, 1976, p. 40.

²⁵³ FONTES, 2011, p. 84.

²⁵⁴ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 79.

²⁵⁵ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 79.

²⁵⁶ GULLAR, 2004, p. 355.

²⁵⁷ Numa outra acepção, mais precisamente, numa acepção foucaultiana, a relação consigo se institui a partir de uma relação direta do sujeito com a sexualidade. Em *Foucault*, Gilles Deleuze esclarece: “tal como as relações de poder só se afirmam se efetuando, a relação consigo, que as verga, só se estabelece se efetuando. E é na sexualidade que ela se estabelece e se efetua” (DELEUZE, 2005, p. 109).

humano”²⁵⁸. Mas, o autor de *Vida contra morte* adverte: não foi Freud o primeiro a perceber o sentido dessa relação entre a libido e a essência da subjetividade. Tal noção, assim como a de repressão e a de inconsciente, teria sido intuída, antes, pelos poetas e pensadores românticos. Em William Blake, por exemplo, ela já se fazia patente:

E não há diferença alguma entre a noção freudiana de última essência do ser humano e a de William Blake quando dizia: “só a energia é a vida, e provém do Corpo... A energia é o Prazer Eterno”. Assim como o conceito de repressão e de inconsciente, também em seu conceito de libido Freud aparece menos como um inventor de novidades insólitas do que alguém que abrangesse em forma racional e científica as intuições que povoavam a imaginação dos poetas e filósofos através de todo o período romântico de nossa história intelectual.

Freud e Blake afirmam que a essência última de nosso ser permanece em nosso inconsciente secretamente fiel ao princípio do prazer, ou, como o chama Blake, deleite.²⁵⁹

De fato, uma das maiores conquistas do Romantismo foi a ideia do corpo como fundamento da experiência subjetiva e como instrumento principal para uma aproximação mais íntima do homem consigo mesmo e com o mundo. Novalis dizia ser o corpo o instrumento para a modificação do mundo. E propunha que se fizesse dele “um órgão universal de aptidões e capacidades”²⁶⁰. Talvez, também e principalmente, da aptidão e da capacidade para a poesia. E isso de modo que a experiência poética fosse, antes de tudo, uma *experiência corporal*.

Octavio Paz afirma que é somente com o Pré-Romantismo e com o Romantismo que o corpo passa a ter verdadeiramente voz, isto é, que o corpo começa a *dizer-se*. De acordo com o poeta-crítico mexicano, a linguagem do Romantismo é a linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, “en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro”²⁶¹. É, portanto, a linguagem da poesia propriamente dita, e não da razão filosófica. A paixão dos românticos era a poesia. E a sua poesia é a da paixão.

²⁵⁸ BROWN, 1972, p. 48.

²⁵⁹ BROWN, 1972, p. 48.

²⁶⁰ NOVALIS. In: LOBO, 1987, p. 84.

²⁶¹ PAZ, 1999, p. 441.

A concepção da poesia como *expressão* também remonta ao Romantismo, que, ao surgir, rompeu com o conceito clássico de imitação (a *mímese* aristotélica) e com as leis de versificação silábica, que preponderavam na antiga Poética. Dessa maneira, instaurou uma nova ideia de lirismo, a *moderna* propriamente dita, substituindo o equilíbrio e o decoro clássicos pelo desequilíbrio e a fluidez do espírito.

No Romantismo, a atenção do poeta se transfere das regras de versificação para a linguagem dos sons, tons e ritmos, numa reaproximação da poesia com a música. Trata-se de um processo de transformação que afeta, principalmente, a relação entre forma e conteúdo, e que resulta da busca dos poetas por uma harmonia inerente ao mecanismo da linguagem, em que o som se torna um “simulacro do sentido”, quando este ecoa, mesclando a entonação da voz e a cadência da fala com “as gradações do sentimento, do fluxo e do murmúrio enquanto flui”²⁶².

O Romantismo mesclou os gêneros, possibilitando experimentações radicais no âmbito do discurso literário, cujo efeito mais significativo foi a imediata valorização do romance e, assim, o aprofundamento da função do *eu* enquanto sujeito da narrativa, através do relato em primeira pessoa do singular²⁶³. Por outra parte, recusou o passado mitológico e absolutista dos neoclássicos e buscou o específico, o único de cada experiência. Ao negar a visão abstrata de “sujeito” e de “tempo”, o Romantismo promoveu um retorno ao “homem real” e à “história”. Assim também, vinculou sua visão de mundo ao “presente”, incorporando os costumes e as circunstâncias da modernidade, cujo alvorecer distinguia-se pelo intenso desenvolvimento econômico e social e pelas profundas transformações no sujeito e em seu modo de relacionar-se com os outros e consigo mesmo.

Resulta deste processo uma alteração significativa do conceito de *sujeito*, antes identificado à convenção universalista do “penso, logo existo” (o ego cartesiano), agora, mais assentado sobre os dilemas subjetivos, individuais ou coletivos, reais ou imaginários que cada sujeito experimenta. Antes, o sujeito se compreendia abarcado numa totalidade, agora é

²⁶² HAZLITT. In: LOBO, 1987, p. 213.

²⁶³ LOBO, 1987, p. 11.

percebido como fragmentação e esfacelamento contraditório. Trata-se, ainda, de uma subjetividade que se revela sempre em diálogo com a história, portanto, em relação com um fora constitutivo.

Em “Los signos en rotación”, Octavio Paz assinala que, no Romantismo, o que estava primeiro em jogo era a visão que os poetas tinham do mundo e de si mesmos. Blake, por exemplo, concebia o mundo (o mundo físico e factual) como a realidade primordial; o mundo, no entender do poeta inglês, continha todos os símbolos e arquétipos ²⁶⁴. A consciência histórica era, então, um dos aspectos distintivos da época moderna, em seu alvorecer. Mas, irá se perder e se converterá em pergunta sem resposta sobre o sentido da experiência, especialmente, a própria experiência histórica.

É que, com o tempo, a realidade humana e presente, que os românticos conquistaram à custa de muito esforço (à custa, principalmente, de uma drástica ruptura com a tradição clássica e com as doutrinas cristãs), vai se tornando infernal e insuportável àqueles que a sentem com maior força e tensão.

Em Baudelaire, essa realidade já tem um sentido dúbio: encanta, por seu brilho etéreo, que, porém, é eterno enquanto dura. Mas, também atordoa, pois de toda vivência subjetiva ou imaginária acaba por restar, para o sujeito, apenas as ruínas de seus desejos investidos e o alto preço que é o sentimento de permanecer vivo ante a morte de tudo, como atesta o poema “L’horloge”, de *Les Fleurs du mal*:

Le Plaisir vaporeux fuira vers l’orizon
Ainsi qu’une sylphide au fond de la coulisse;
Chaque instant te devore un marceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison. ²⁶⁵

Em Rimbaud, essa mesma realidade é tão infernal que a experiência do presente já não basta. Em seus delírios reais (na poesia de Rimbaud, a própria realidade é delirante), o poeta sente que essa sua vida é insuficiente e, assim, propõe criar o futuro, desvendar o desconhecido, realizar o impossível; tenta, enfim, encontrar a vida que há no além-mundo:

²⁶⁴ PAZ, 1999, p. 333.

²⁶⁵ BAUDELAIRE, 1991, p. 122.

“‘Agora, estou no fundo do mundo’ (...) ‘Que vida! A verdadeira vida está ausente. Não estamos ao mundo’”²⁶⁶.

Aquém do mundo, aquém de si, o sujeito moderno experimenta a realidade como frustrante, como insuficiente para a realização plena de sua subjetividade. Em Carlos Drummond de Andrade, a realidade pesa na consciência e no coração, levando o poeta a fechar-se, cada vez mais, em seus impasses e dilemas, relativos a sentimentos frustrados ou a emoções reprimidas:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

(...)

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
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.²⁶⁷

Na poesia de Ferreira Gullar, essa realidade atordoante e insuportável é mais que o que pesa na consciência e no coração; é o que separa o sujeito de si mesmo, porque o separa dos outros, porque o separa da vida. E a poesia surgirá como um modo de reencontrar a vida onde ela se perdeu, isto é, no mundo histórico e fenomênico. Dessa maneira é que, para Gullar, a poesia é expressão de uma busca pela vida, de uma busca pelo sentido da vida, tomada sempre em face do outro:

²⁶⁶ RIMBAUD, 2005, p. 29-30.

²⁶⁷ ANDRADE, 2010b, vol. 01, p. 99.

A vida bate

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida

– a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.

Não se trata do poema e sim da fome
de vida,

o sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.

Alguns viajam, vão

a Nova York, a Santiago
do Chile. Outros ficam
mesmo na Rua da Alfândega, detrás
de balcões e de guichês.

Todos te buscam, facho
de vida, escuro e claro,
que é mais que a água na grama
que o banho no mar, que o beijo
na boca, mais

que a paixão na cama.

Todos te buscam e só alguns te acham. Alguns
te acham e te perdem.

Outros te acham e te reconhecem
e há os que se perdem por te achar,

ó desatino
ó verdade, ó fome
de vida!

O amor é difícil
mas pode luzir em qualquer ponto da cidade.

E estamos na cidade
sob nuvens e entre as águas azuis.

A cidade. Vista do alto
ela é fabril e imaginária, se entrega inteira
como se estivesse pronta.

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 túbido presente, sua
carnadura de pânico: as
pessoas que vão e vêm
que entram e saem, que passam
sem rir, sem falar, entre apitos e gases. Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juro.

São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes
e ruínas. És Antônio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?
E passamos
carregados de flores sufocadas.

Mas, dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente,
a vida bate.
Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
sob as penas da lei,
em teu pulso,
a vida bate.
E é essa clandestina esperança
Misturada ao sal do mar
Que me sustenta
esta tarde
debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
na América Latina ²⁶⁸

Nesse poema, um dos mais belos de *Dentro da noite veloz*, o sujeito lírico expressa o alheamento humano que caracteriza a vida na modernidade. Poema “baudelairiano”, do *flâneur* que percorre a(s) cidade(s) tentando, vãmente, detectar um olhar que lhe devolva, íntegra, a identidade para sempre perdida; e “baudelairiano”, ainda, na medida em que revela o caráter fluido e efêmero das relações, dos desejos e dos sentimentos (o olhar que “se apaga mal se acende”), reportando-nos ao aspecto de transitoriedade que marca a concepção moderna do belo, principalmente, a partir de Baudelaire: “a fugidia e anônima beleza” que “faz renascer e mata, aparece e já se perde”, identificada, por Kátia Muricy, como uma das principais paixões modernas ²⁶⁹.

O título do poema, “A vida bate”, liga-se às batidas do coração, no qual uma “clandestina esperança” ainda arde, sendo ela o que inspira e motiva o poeta a permanecer na busca: a busca pela vida, que constitui o *pathos* humano e criativo da composição; a busca por

²⁶⁸ GULLAR, 2004, p. 180-181.

²⁶⁹ MURICY. In: NOVAES (Org.), 1987, p. 498.

si mesmo, perdido nesse espaço de imanente dispersão. O coração bate na cidade, subterraneamente, e a despeito da anomia do espaço urbano, a despeito das pessoas que passam, das quais não se sabe o nome e cujos rostos são o que ainda lhes resta de humano. Mas, aí, na referência a esse espaço, também se afirma o lugar de enunciação moderno por excelência, a cidade, que o sujeito moderno ajuda a erigir e a que tem direito, embora ela o despersonalize.

Ao fim, o poeta elabora um elenco de cidades e marca claramente o lugar a partir do qual constrói sua enunciação: seu quarto, em Ipanema e na América Latina. Através da escrita, ele expõe sua solidão e, ao mesmo tempo, seu sentimento de pertencimento à vida. Ele está situado no interior dela, mas, ainda assim, precisa buscá-la, pois se sente isolado, não se bastando a si. E essa busca se dá, justamente, por meio da arte, da experiência poética: a poesia como um modo de transcender a solidão, como Gullar assevera, no depoimento *Uma luz do chão*: “E pode também um poeta, centrado em sua experiência subjetiva, individual, falar por muitos. É da própria natureza da arte romper os limites da solidão, ainda que seja abismando-se nela, transcendendo-a por baixo”²⁷⁰.

A experiência poética surge, assim, em Gullar, como uma maneira de transcender os condicionamentos históricos, existenciais e estéticos (“princípio da realidade”) e alcançar a plenitude subjetiva e intersubjetiva: a liberdade do corpo e o fluxo dos sentimentos e desejos (“princípio do prazer”). Por meio de uma experiência poética e subjetiva que supõe o livre jogo com a linguagem e com a imaginação, o poeta sente que pode chegar ao centro de seu ser, que é, como Brown indica, “o prazer na vida ativa de todo o corpo”. O problema é que, numa realidade como a moderna, caracterizada pela dispersão do espaço e pela desagregação do tempo, o próprio homem se torna, igualmente, errante e sem centro. Cada experiência que ele vive surge enlaçada a uma multiplicidade de experiências de ordens diversas. As essências se desvanecem e o todo se apresenta como um conjunto de fragmentos heterogêneos.

Nesse sentido, a busca por contato com a “essência última do ser” tende a se revelar, como a experiência histórica, igualmente atordoante e, até, impossível de se realizar de modo pleno, pois o sujeito, na modernidade, é descentrado em relação a si. E, não tendo centro,

²⁷⁰ GULLAR, 2006, p. 159.

deixa de ter, também, uma “essência última” que o tornaria total e que restituiria sua unidade perdida. Sobre esta questão, Octavio Paz afirma:

El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse de todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento.²⁷¹

Então, como Paz sugere, o que aqui chamamos de a “falta-de-ser” ou “ausência do sujeito a si mesmo” é originária, e por isso se escrevem poemas. Nos recessos da linguagem, o poeta recolhe os vestígios desse mundo disperso e desagregado e, no mesmo passo, os vestígios de sua própria subjetividade, também em constante dispersão. Com esses vestígios, ele tenta preencher o “vazio” que o aparta de si mesmo e de uma vida que se suporia essencial.

Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega. No es que haya perdido realidad ni que lo consideremos como una ilusión. Al contrario, su propia dispersión lo multiplica e lo fortalece. Ha perdido de tener cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo.²⁷²

Essa realidade de que Octavio Paz nos fala é a realidade dominada pela técnica, que se impõe à medida que o homem vai perdendo a “visão do mundo”. A técnica substitui a imagem do mundo por um repertório de signos donos de significados temporários e variáveis, ou por um universo de mecanismos que, ao invés de compor uma noção fundante da realidade, alteram-na radicalmente e constantemente, de acordo com os interesses e as vontades em jogo.

Ainda no Romantismo, enquanto a imagem do mundo paulatinamente se desvanecia, a do poeta se acentuava. E, perdida a visão do exterior, o poeta encontrou a sua interioridade (sua cabeça, seu coração) como a realidade verdadeira. A morte dos mitos engendrou o mito

²⁷¹ PAZ, 1999, p. 325.

²⁷² PAZ, 1999, p. 316.

do poeta, o mito do autor, diz-nos Paz; e ele “creció tanto que sus obras mismas tuvieron un valor accesorio y derivado, pruebas de su genio más que de la existencia del universo”²⁷³.

Ainda segundo Paz, com o método literário de Mallarmé (destruição criadora ou *transposição*) e, principalmente, com o Surrealismo, a ideia do poeta como ser de exceção entra em crise. A linguagem passa a ser soberana. E, com o advento da técnica e o sobredomínio da imprensa, isso se aguça tanto que ela – a linguagem – acaba por se tornar o princípio, o meio e o fim de toda atividade criadora. Paz afirma que a letra da imprensa é uma abstração e que ela reflete o paulatino ocaso do mundo como imagem: “El hombre no ve al mundo: lo piensa”²⁷⁴.

Concluindo essa sua abordagem, Paz chega à consideração da relação entre subjetividade e linguagem na poesia moderna, sobretudo na do século XX. Primeiro, ele evoca uma noção particularíssima do poema como “heroe solitario y plural em perpetuo diálogo consigo mismo: pronombre que se dispersa em todos los pronombres y se reabsorbe en uno solo”: não o *eu* da literatura moderna, adverte o poeta-crítico, mas a unidade contraditória do “eu não sou tu e tu és meu eu”²⁷⁵. Depois, Paz assevera que, nessa conjuntura²⁷⁶, a poesia não poderia mais ser *destruição* (como, desde Mallarmé vinha sendo), mas sim busca de sentido²⁷⁷. E o sentido último da experiência humana, que a poesia pode especialmente revelar, constitui, para Paz, a *otredad*: “percepción simultânea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte”²⁷⁸.

Como experiência fundamentalmente intersubjetiva, o poema configura-se, para o *eu*, como busca do outro que é para além de si. Busca do *tu*, que é a outra parte do *eu*. Parafraseando Paz, temos, então, o *eu* como uma “realidade sem rosto”, que está aí, frente a si

²⁷³ PAZ, 1999, p. 334.

²⁷⁴ PAZ, 1999, p. 338.

²⁷⁵ PAZ, 1999, p. 341.

²⁷⁶ “Los signos en rotación” veio à tona em 1965, na Revista *Sur*. Portanto, suas reflexões interessam-nos muito, já que dizem, justamente, do momento em que a poesia de Ferreira Gullar se desenvolvia mais intensamente.

²⁷⁷ PAZ, 1999, p. 341.

²⁷⁸ PAZ, 1999, p. 323.

e a nós como um “espaço vacante”, procurando por aquilo (o *tu* de si, o outro) que pode lhe preencher ou, inconclusivamente, o completar.

Leyla Perrone-Moisés (num diálogo mais de perto com a poesia de Fernando Pessoa) também aborda o sujeito moderno a partir do que, segundo ela, o institui como tal: sua falta-de-ser (“vazio subjetivo”) e o excesso de desejo ²⁷⁹. Ancorando-se em Lacan, que define o sujeito como “um lugar vazio no discurso do Outro” ²⁸⁰, a crítica brasileira desenvolve uma rica interpretação do que seja o *eu* na poética pessoana e na moderna, em geral. Trata-se de um *eu* que se distingue por sua precariedade cada vez mais constitutiva. Significante vazio e suporte da ausência, ele é uma instância do discurso mais que uma essencialidade. É, por fim, como vimos com Freud, projeção psíquica da instância corporal, imagem constituinte levada a efeito de identidade por um processo de construção imaginária.

Além de Freud e Lacan, o linguista Émile Benveniste também muito contribuiu para o estabelecimento de uma nova compreensão do *eu* e do lugar que ele ocupa na linguagem. Nos artigos “A natureza dos pronomes” e “Da subjetividade na linguagem”, Benveniste aponta que o pronome “eu” (como o pronome “tu”) de modo algum remete a um conceito ou a um indivíduo específico. Na verdade, remete “a algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* refere-se ao acto de discurso individual em que é pronunciado, e designa aí o locutor. (...) A realidade para a qual remete é a realidade do discurso onde *eu* designa o locutor que se enuncia como sujeito” ²⁸¹.

Para Benveniste, o “eu” é um significante vazio, que se preenche e ganha substância no ato de discurso. Tem, pois, uma dupla instância conjugada: “instância de *eu* como referente, e instância que contém *eu*, como referido. A definição pode então ser formulada do seguinte modo: eu é o ‘indivíduo que enuncia a actual instância de discurso que contém a instância linguística eu’” ²⁸². A conclusão a que chega o linguista francês é de que na linguagem e pela linguagem é que o homem se constitui como *sujeito*. Sendo a subjetividade, em sua acepção, a

²⁷⁹ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 73.

²⁸⁰ LACAN, *apud* MOISÉS, 1990, p. 79.

²⁸¹ BENVENISTE, 1976, p. 52.

²⁸² BENVENISTE, 1976, p. 44.

capacidade do locutor de se colocar como sujeito, ou, em outros termos, a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem.

A linguagem é fundadora da subjetividade, porque contém “as formas lingüísticas apropriadas à expressão desta”²⁸³. Ela propõe “formas vazias” de que cada locutor se apropria em situação de discurso, e que relaciona com a sua “pessoa”²⁸⁴. Ao se apropriar dos recursos que a linguagem lhe oferece para se constituir como sujeito, o *eu*, designando-se, vê emergir no ato de discurso a sua subjetividade.

Mas, como Benveniste salienta, o sujeito só se estatui como tal por contraste: “Eu só utilizo *eu* ao dirigir-me a alguém, que na minha alocação será um *tu*”²⁸⁵. Então, é no ato de discurso e em contraste com um “tu” inerente a esse discurso que o “eu” se coloca como tal e que se funda como sujeito: “É numa realidade dialética que engloba os dois termos e que os define por relação mútua que se descobre o fundamento lingüístico da subjetividade”²⁸⁶.

O contraste é constitutivo na medida em que instaura a possibilidade de, reciprocamente, *eu* me tornar *tu* na alocação do outro que se colocar como *eu*. Segundo Benveniste, essa polaridade e a possibilidade de reversão das peças e posições são condição fundamental da linguagem.

A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como *sujeito*, remetendo para si mesmo, como *eu*, no seu discurso. Por isso, *eu* instituo uma outra pessoa, aquela que, por muito exterior que seja a “mim”, se torna o meu eco ao qual digo *tu* e que me diz *tu*.²⁸⁷

Embora este *tu* esteja constantemente na iminência de tomar a posição de sujeito, o *eu* é sempre transcendente em relação a ele. O *tu* é a contraparte de um discurso fundado pelo e sobre o *eu*. Nesse discurso, o *eu* sai de si para estabelecer uma relação viva com o ser (tendo o “tu” por única “pessoa” imaginável) e, assim se institui, sobretudo, pela expressão de sua subjetividade.

²⁸³ BENVENISTE, 1976, p. 53.

²⁸⁴ BENVENISTE, 1976, p. 54.

²⁸⁵ BENVENISTE, 1976, p. 51.

²⁸⁶ BENVENISTE, 1976, p. 51.

²⁸⁷ BENVENISTE, 1976, p. 51.

Algo desse diálogo intermitente entre um “eu” e um “tu”, inerentes a todo ato de discurso, e instituidores do lugar da subjetividade na linguagem, aparece claramente expresso nessas palavras de Ferreira Gullar, no poema “Carta do morto pobre”, de *A luta corporal*:

Tu sobre a mesa, eu
sobre a cama. Só o que não és conheço – e só o que não sou te procura, que o ser não caminha no ar. A palavra te cobre – e debaixo dela estás rutilante como um astro ou um pássaro vivo na mão. Separam-nos, os vícios do corpo e a presença geral do dia.

(estas palavras como a tua cor, fruta, são as nossas acrobacias, o nosso pobre jogo. O que somos é escuro, fechado, e está sempre de borco. (...) O que somos, o ser, que não somos, não ri, não se move, o dorso velhíssimo coberto de poeira; secas, as suas inúmeras asas, que não são para voar, mas para não voar. O que somos não nos ama: quer apenas morrer ferozmente)²⁸⁸

Nesse poema, o sujeito da enunciação se sabe – porque se sente – *aquém de si*, *aquém* de seu *ser* (“escuro, fechado, e sempre de borco”). Num diálogo com um “tu”, ele se descobre ausente a si mesmo, estando o “si mesmo” oculto no fundo da linguagem. Ele se desespera, pois, além de se perceber alheio, vê que quanto ao outro também é assim, e que esta “falta-de-ser”, este “vazio subjetivo” que afeta a sua consciência é originário, se revela em todo homem moderno. Como resultado, temos o sujeito a sofrer, mais ainda por entender que seu *ser* não lhe ama e dele se esconde.

Indo de uma ponta a outra da obra lírica de Gullar, vemos que este sofrimento, este nihilismo presente e gritante nas palavras do poema acima, com o tempo se dissipa e em seu lugar surge a magia, a fantasia do *eu* sobre o eu, que a poesia possibilita, por sua força iluminadora. A compreensão de que não se chega ao que se é verdadeiramente, ou seja, à essência última do ser, permanece. Como vimos, o “vazio subjetivo” é originário. Mas, tal consciência surge acompanhada de uma “alegria nova”, que é o descobrimento de si como algo diferente, como *uma coisa outra*, mais livre e dinâmica, que preenche o “vazio originário”, e produz, no sujeito, um *pathos* novo: o de se saber e se sentir em constante processo de formação, junto aos mecanismos tropológicos da linguagem. Pois, como Harold

²⁸⁸ GULLAR, 2004, p. 26.

Bloom aponta, “o que toda metáfora faz é mudar a perspectiva”²⁸⁹; sendo assim, toda forma poética é uma *mudança de perspectiva*. E o poema é um *tropo* do *pathos* subjetivo do sujeito na linguagem: o seu poder ser si mesmo tornando-se, constantemente, outro.

Essa intensa produção subjetiva (produção de subjetividade), patente nas principais peças poéticas da obra gullariana, é efeito de um trabalho com e sobre a linguagem, um trabalho que é fundamentalmente poético, pois se exerce, basicamente, por meio de um processo metafórico.

Podemos verificar essa “magia nova” e seus efeitos, numa série de poemas intitulada “Nasce o poeta”, do livro *Muitas vozes*. Citamos a primeira composição:

em solo humano
o nome é lançado
(ou cai
do acaso)

uma aurora
oculta num barulho

uma pedra
turva

a palavra
dita entre ráfagas
de chuva
e lampejos na noite:

lobo

um sopro
um susto
um nome
sem coisa

o uivo
na treva
o golpe
na vidraça

é o vento?

é o lobo

²⁸⁹ BLOOM, 1991, p. 121.

a palavra sem rosto
que se busca no espelho ²⁹⁰

À realidade humana e histórica, o nome (e apenas o nome, sem um referencial ao qual poderíamos, de pronto, reportá-lo) é lançado ou cai ao acaso, como que movido por uma força singular e estranha. Essa força é a da *inspiração*. Tanto é ela que, na segunda estrofe do poema, aparece enunciada, dita através de metáforas. Como já vimos, com Manuel Bandeira e com o próprio Ferreira Gullar, a inspiração é uma espécie de iluminação repentina, que brota da experiência cotidiana (é “uma luz do chão”, como a define o poeta maranhense). Essa compreensão da energia inspiradora como ligada à experiência com o real se confirma nos versos de “Nasce o poeta”. Neles, “o nome” que o poema enuncia, sem precisar o sentido, é “uma aurora oculta num barulho”, ou seja, uma luz natural (a do sol, fazendo nascer o dia) por sob os sons da linguagem; e é, como o poeta acrescenta na estrofe seguinte, uma “pedra turva”, que fere e atordoa, como a dura realidade.

Esse “nome” enigmático, que o poema persegue, é “dito entre ráfagas/ de chuva/ e lampejos na noite”. É, então, um barulho entre outros, um facho de luz entre outros, a atravessar a noite da subjetividade calcinada, que no poema vem se revelar. Esse nome, essa palavra é: “lobo”, “um nome/ sem coisa”, que, portanto e mais uma vez, não reporta a nenhum conceito ou indivíduo específico; é sem identidade substancial.

No poema, esse “lobo” começa a se expressar (“o uivo na treva”) e a manifestar sua força (“o golpe na vidraça”) à medida que a composição vai, também, ganhando corpo e feição; até que surge sua expressão definitiva, que, na verdade, não define nada, que nada determina: “é o lobo/ a palavra sem rosto/ que se busca no espelho”. Entre metáforas e cortes sintáticos na estrutura textual, vemos, enfim, o poeta nascer e se descobrir como uma coisa outra, um “lobo”; ele se descobre indeterminado, sem uma face que o identifique a algo exclusivo. É um “lobo” à sua própria caça, se procurando no espelho da linguagem. Um “lobo” que é signo de uma busca por significação; mais ainda, signo em busca de sua significação; é a palavra que se busca a si própria no espelho.

²⁹⁰ GULLAR, 2004, p. 413-414.

Na próxima composição da série “Nasce o poeta”, diz-se: “Ou se busca um espelho?”²⁹¹. E, nos poemas subsequentes, o sujeito lírico empreende, realmente, essa busca de que fala: a de um espelho de si; então, a de si mesmo no espelho da linguagem. Até que, no último poema da série, encontra não o que procura (sua imagem especular), mas sim o sentido desta sua busca:

o poema não diz
o que a coisa é
mas diz outra coisa
que a coisa quer ser
pois nada se basta
contente de si²⁹².

A poesia não é, portanto, para Gullar, manifestação de uma subjetividade já constituída e substancial. É “produção de subjetividade”, que, ao fim, se revela mais como *relacional*, em diálogo com um outro constitutivo e com o mundo histórico e fenomênico, cuja visão está também em constante mutação no espelho da linguagem: “e o mundo/ no poema/ se sonha/ completo”²⁹³.

A imagem do espelho é recorrente em toda a obra poética de Gullar; e, geralmente, é a poesia ou a linguagem, a cidade de São Luís, o próprio corpo do poeta ou o do outro que cumprem a função especular. Em *A luta corporal*, isto é patente nos “poemas portugueses” de número “7” e “9”, em que o poeta se mira nas águas correntes da poesia e nelas se reconhece: “Neste leito de ausência em que me esqueço/ desperta o longo rio solitário:/ se ele cresce de mim, se dele cresço,/ mal sabe o coração desnecessário”²⁹⁴.

Nos próximos poemas do mesmo livro, é a linguagem o espelho em que o sujeito se depara com seu corpo, sendo este corpo a matéria sobre a qual ele trabalha artisticamente (“oh trabalhar-se não se concluir nunca!”):

²⁹¹ GULLAR, 2004, p. 415.

²⁹² GULLAR, 2004, p. 426.

²⁹³ GULLAR, 2004, p. 426.

²⁹⁴ GULLAR, 2004, p. 07.

As minhas palavras esperam no subsolo do dia; sobre elas chovera, e sóis bebidos trabalham, sem lume, o seu cerne; tempo mineral, eu as desenterro como quem desenterra os meus ossos, as manhãs calcinadas – carvões!
Queimo-as aqui; e esta fulguração já é nossa, é luz do corpo.²⁹⁵

Nesses dois poemas de *A luta corporal*, o espelhamento faz com que haja uma oscilação do sujeito lírico que ora (ou simultaneamente) se reconhece “espelhado”, decorrente da própria poesia (leito em que me esqueço, dele cresço, involuntário) ora (ou, também, simultaneamente) é sujeito ativo que promove, como agente, o espelhamento agora duplo, do sujeito que escreve, e o sujeito que se inscreve enquanto escreve (“Queimo-as aqui; e esta fulguração já é nossa, é luz do corpo”). A nosso ver, o que está em jogo, nesse processo, é um sujeito que se expressa a si enquanto linguagem. Um *eu* que fala de si, inscrevendo-se como um outro (mais uma vez, o “Je est un autre” de Rimbaud). Uma interioridade que só como exterioridade pode manifestar-se.

Nas últimas composições de *A luta corporal* e nas primeiras do próximo livro (*O vil metal*), é também a linguagem, só que desarticulada (como um espelho quebrado), a refletir para o sujeito a sua consciência dilacerada: “água e chama/ ar fluora sipintia êr rostro furtre/ mecânicaespeho”²⁹⁶. Em *Dentro da noite veloz*, este espelhamento se processa a partir da relação do sujeito com a realidade coletiva, num enlace intersubjetivo entre o *eu* e o *outro*: “Sou como você/ feito de coisas lembradas/ e esquecidas/ rostos e/ mãos, o guarda-sol vermelho ao meio dia/ em Pastos Bons”²⁹⁷.

No *Poema sujo*, o espelho em que o poeta reencontra seu eu perdido é a cidade de São Luís, com a qual mistura seu ser: “(minha cidade/ canora)/ de trevas que já não sei/ se são tuas se são minhas/ mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu/ corpo?) lampeja/ o jasmim”²⁹⁸. E nos últimos livros, é o próprio corpo do poeta, refletido num espelho de verdade ou visto a olhos nus, em pele e carne, a porta de entrada a si.

²⁹⁵ GULLAR, 2004, p. 24.

²⁹⁶ GULLAR, 2004, p. 67.

²⁹⁷ GULLAR, 2004, p. 167.

²⁹⁸ GULLAR, 2004, p. 275.

4.2

CORPO FACHO/ CORPO FÁTUO

Uma das questões que provocaram Ferreira Gullar à iconoclastia formal e temática de *A luta corporal* foi, sem dúvida, a da relação entre corpo e linguagem. Em depoimento intitulado “Reinvenção da poesia”, o poeta maranhense afirma que, na época de produção deste livro, sua preocupação central era com o problema da pura exterioridade da técnica poética em relação à subjetividade, sendo o poema, neste domínio, menos determinado pelo que o poeta buscava exprimir e mais “o resultado de soluções já sabidas”²⁹⁹.

Desta constatação crítica se seguiu a proposta de interiorizar a técnica, constituir a forma a partir da expressão, fazendo-a nascer com a linguagem e em relação com a experiência vivida no momento mesmo da criação. Aliado a esta aspiração estava o desejo de que o poema fosse, antes de tudo, “uma sabedoria do corpo”³⁰⁰, que exprimisse o calor e as aspirações do corpo, sendo a linguagem, ela própria, um corpo vivo e orgânico³⁰¹.

Tempo acumulado nas dobras sórdidas do corpo, linguagem. Meu rosto
esplende, remoto, em que ar?, corpo, clarão soterrado!

Calcinação de ossos, o dia!, o escorpião de que mover-se é brilhos debaixo
do pó.

Mar – oh mastigar-se!, fruto enraivecido! – nunca atual, eu sou a matéria de
meu duro trabalho.

Queimo no meu corpo o dia. Sob estas roupas estou nu e mortal.³⁰²

Nesses versos do poema “Carta do morto pobre”, podemos perceber o sentido da relação entre tempo, linguagem e corpo, que Ferreira Gullar tenciona suscitar neste livro de 1954. A linguagem é expressão de uma corporalidade que entranha o tempo. O rosto humano denuncia a extensividade deste tempo; ele é histórico, de um lado, e fenomênico, de outro,

²⁹⁹ GULLAR, 1989, p. 28.

³⁰⁰ GULLAR, 1989, p. 28.

³⁰¹ GULLAR, 2006, p. 162.

³⁰² GULLAR, 2004, p. 23.

como já foi assinalado anteriormente; e o sentido do existir liga-se à terra, ao chão; mais ainda, aos condicionamentos da vida cotidiana. O dia, o presente, é o edifício natural em que a extensividade do tempo se exerce:

O dia de hoje, este claro edifício que nós todos, os acrobatas, com o auxílio das águas, cegas, e das plantas, vamos construindo, ao sol, dura, duramente – sabemos ruirá.

Há nas tardes, um instante exato – que os rios precipitam – em que as cidades desabam; e nos sepultam.³⁰³

Para Gullar, o tempo humano se cumpre como uma “calcinação de ossos”, isto é, como um incêndio ateado contra as estruturas mais rígidas de nossa existência física e subjetiva. O crítico Alcides Villaça aponta que, nos poemas de *A luta corporal*, o tempo é apreendido “como degradação dos seres e da linguagem”³⁰⁴. E, a nosso ver, é o corpo a matéria sobre a qual esta “degradação” se realiza; é ele o resíduo e a ruína que denuncia o labor da história.

Ferreira Gullar concebe o trabalho poético em analogia com esta definição do tempo humano: o poema é uma aspiração natural, física e subjetiva, que se realiza junto à experiência histórica, como expressão de uma subjetividade “calcificada” pela ação do tempo. É o corpo (o corpo do sujeito, o corpo do mundo) que denuncia a materialidade deste processo.

Por isso, o corpo é elemento primordial na poética de Gullar, sendo a poesia um modo de o poeta devorar-se até as entranhas, isto é, de experimentar-se no mais fundo de sua subjetividade, antecipando-se à sua destruição total (à morte), que o tempo ameaça executar³⁰⁵. Fazer o poema é, então, retornar ao próprio corpo, mastigá-lo até que se exprimam, pela força da linguagem, as marcas nele deixadas pela vivência pessoal com o tempo histórico e o fenomênico.

A expressão poética acaba por ser, também, outra forma de “calcinação” do tempo: um incêndio ateado, só que, agora, contra as estruturas de poder que maceram o corpo e nele deixam suas marcas. Para Gullar, a poesia é uma forma de purificar o corpo e de reacendê-lo, acima e além dos condicionamentos históricos, existenciais e estéticos. Neste sentido, a poesia

³⁰³ GULLAR, 2004, p. 23.

³⁰⁴ VILLAÇA, 1998, p. 94.

³⁰⁵ Cf.: VILLAÇA, 1998, p. 92.

repotencializa o corpo junto à linguagem, que, nascente em cada nova forma poética, faz com que o corpo também nasça, sempre e de novo.

Um fogo sem clarão cria os frutos deste campo.

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

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

Duma garganta clara,
o mar (um verão)
se erguendo sem barulho.

Numa altura do ar,
esplendentes,
as frutas.

Aonde não chega a fome, a nossa
fome, nos mostro:

as frutas!

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

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

Onde jorrando a morte, a fome vinha
e a boca apodrecia bem seu hálito;
e no hálito as rosas
desta fonte; e nas rosas
a morte desta fome.³⁰⁶

Como podemos ler neste poema da série “A fala”, há um fogo a produzir frutos: é o fogo da poesia, produzindo a linguagem, a expressão e a forma; como é, também, o desejo do poeta de reavivar os sentidos de sua experiência pessoal com o tempo fenomênico. A imagem da poeira que “flore” reporta-se à subjetividade “calcinada” do poeta, que reacende de sob as

³⁰⁶ GULLAR, 2004, p. 43-44.

determinantes históricas, estéticas e existenciais, por meio de um milagre e “florindo” o seu milagre: a vida. Este processo de “floração” que o poema expressa está em analogia com a compreensão gullariana da expressão poética: ela é algo que expende de uma “garganta clara”. Expende e ergue-se, numa forma de transcendência. Vai aonde a fome, o desejo, a aspiração inicial não haviam se projetado.

Este “aqui”, dos últimos versos, é o corpo do poema ou o corpo do poeta. Em ambos é que se desata a fonte (a expressão) e a fome (o desejo). A “fome” é a aspiração inicial que despertara os sentidos adormecidos e que os reacendeu na consciência. A “fonte” são as palavras que jorram como lavas (água + fogo) do inconsciente (a subjetividade “calcinada”), restituindo para o corpo as suas potencialidades.

O jogo de palavras e de estruturas sintáticas que caracteriza o poema acima expressa os movimentos do corpo e da linguagem nesta luta contra as determinantes históricas, estéticas e existenciais. A linguagem se volta para o corpo e nele opera seu “duro trabalho”, que é o de destruição dos estorvos que impedem a “floração” natural e espontânea da subjetividade e da expressão poética. Desta luta, resulta um corpo novo, vivo, composto de um hálito natural e puro: um hálito de rosas.

O que o poeta procura e o que luta por constituir, nesta sua poética, é a procura de uma pretensa essência da subjetividade, que resiste junto à também pretensa essência da linguagem, “no escuro vértice do ser”. O “duro trabalho” que Ferreira Gullar realiza, de poema a poema do livro *A luta corporal*, tem uma matéria específica: o *eu* (“eu sou a matéria de meu duro trabalho”), esta figuração incandescente da subjetividade, que, uma vez emitida, enunciada, já se encontra deslocada, transferida para um outro. E tem, também, um fim determinado: a liberdade do corpo, o livre sentir e o livre se expressar, para além dos limites do pensamento, para além dos condicionamentos de toda ordem.

Movimento – tão pouco é o ar,
tão muito o tempo falho
nesse ar.

Fala: movimento... a fala
acende da poeira. Gira
o cone do ar, as velhas forças

movendo a luz.³⁰⁷

De acordo com João Luiz Lafetá, três são os pilares sobre os quais os poemas de *A luta corporal* se assentam: o tempo, a linguagem e o “eu” que nos fala, “*persona* lírica também se buscando de poema a poema, em cada um deles”³⁰⁸:

na medida em que tenta captar a beleza, confrontada ao tempo e à linguagem, o poeta busca de modo simultâneo definir-se, descobrir aquilo que ele é, seja diante da rosa, “estrela tranqüila”, seja diante do galo, “desamparado num saguão do mundo”, seja diante do girassol, que se vê com assombro na sua precariedade. Cada uma das “revelações espúrias” é revelação do mundo e do próprio “eu”.³⁰⁹

Esta busca de que Lafetá nos fala é solitária e cumpre-se na forma de uma luta corpo a corpo entre o poeta, a poesia, a linguagem e o tempo; ela nos foi revelada, de modo emblemático, na imagem do “longo rio noturno e solitário” de um dos “Sete poemas portugueses”³¹⁰.

Assim é que os críticos que consideram a poética gullariana desta fase como a de um “lirismo solitário” parecem ter razão. Maria Zaira Turchi fixou esta classificação, em livro intitulado *Ferreira Gullar: a busca da poesia e no ensaio “Ferreira Gullar: a ruptura e a recorrência”*. Segundo a crítica, os poemas dos livros *A luta corporal*, *O vil metal* e *Poemas concretos/ neoconcretos* são movidos pelo desejo do poeta de que a “poesia possa recuperar a intensidade do momento vivido, fazendo coincidir o tempo da experiência com o tempo da linguagem. Por isso, busca o primordial, a essência, a origem”³¹¹. Como vimos, tais objetivos foram alcançados nos últimos poemas de *A luta corporal*, em que a linguagem é desarticulada e uma erupção de sentidos, gerada pelos impulsos subjetivos mais primitivos, jorra das fendas abertas no corpo da palavra e revela a essência do ser, para além de toda e qualquer forma de determinação.

³⁰⁷ GULLAR, 2004, p. 45.

³⁰⁸ LAFETÁ, 2004a, p. 142.

³⁰⁹ LAFETÁ, 2004a, p. 142-143.

³¹⁰ Cf.: GULLAR, 2004, p. 07.

³¹¹ TURCHI, 2006, p. 279-280.

“Lirismo solitário” também na visão de João Luís Lafetá, que percebe nos poemas do livro de 1954 a comprovação, por parte do poeta, de que “o mundo é um, e eu sou outro”, uma diferença radical que o teria levado a agarrar-se à solidão como “elemento essencial, para compor uma espécie de antimitologia antiliterária”³¹². Assim é que, ao falar dos objetos alheios a si, o poeta estaria expondo o seu próprio alheamento:

O tom geral dos poemas é sempre o da subjetividade. São textos saturados pela presença forte de um “eu”, presença devorante apesar da pretensão de ser objetivo. Às vezes o poeta fala de coisas aparentemente alheias a ele, que não são e não se reduzem a ele: o galo, as peras, etc. É preciso entender que esse alheamento, embora essencial, é também figura, imagem, porque falando de objetos autônomos, encerrados em si mesmos, ele fala sempre de sua própria solidão. A objetividade externa dos poemas mascara (como vimos em “Galo galo”) uma profunda pesquisa subjetiva, que ultrapassa o psicológico para atingir o estatuto de interrogação de ordem filosófica sobre o ser, o estar no mundo entre coisas.³¹³

Lafetá discute que, por um lado, estas interrogações de ordem filosófica constituem questionamentos “sobre a natureza do homem, feita de tempo e linguagem”; e que, por outro, revelam uma crise do indivíduo, tanto num sentido psicológico quanto num existencial. Ainda segundo o crítico, estes dois aspectos revelam que a pesquisa poética de Gullar, “além de encerrar uma reflexão sobre o tempo e um combate com a linguagem, é ainda a tentativa de trabalhar um ‘eu’, de compor uma identidade”³¹⁴. Sua interpretação final é que “esta tentativa parece destinada ao fracasso, à dissolução e à desintegração do ‘eu’. Pois o ponto de chegada, como estamos vendo, é a destruição da linguagem – o silêncio – e a destruição do ‘eu’, o suicídio”³¹⁵.

Também para Ferreira Gullar, a ilegibilidade que caracteriza os poemas de *A luta corporal* teria o significado de um “fracasso”, porque, como passará a conceber depois, a linguagem tem seus limites, e se o poeta os ultrapassa, ele sai do domínio da palavra e fica só, sem o mundo (já, desde antes, alheio) e sem um instrumento para comunicar-se ou expressar-

³¹² LAFETÁ, 2004, p. 147.

³¹³ LAFETÁ, 2004, p. 150.

³¹⁴ LAFETÁ, 2004, p. 150.

³¹⁵ LAFETÁ, 2004, p. 150.

se. Mas, para o poeta, justamente neste fracasso é que reside sua vitória, pois a consciência da crise tê-lo-ia conduzido à realidade, de onde retira o fundamento de uma nova relação com a linguagem:

Pretender que o poema seja um corpo vivo é uma aspiração legítima de todo poeta, desde que essa pretensão não perca de vista a natureza específica da linguagem, porque, além, de determinado limite, ela se desintegra. Foi o que fiz na minha experiência, mas, ao fazê-lo, o que se desintegrou não foi a linguagem de todos, foi a minha, a de uma poesia comprometida com uma visão de mundo que eu viria a rejeitar, em função mesmo dessa experiência. Assim, o fracasso foi ao mesmo tempo uma vitória, porque me abriu as portas para novas e radicais indagações; à visão individualista, que me conduziria ao niilismo, substituiu-se a visão social e o reencontro com a realidade objetiva, o mundo de todos.

Devo dizer que a ligação com o real foi sempre uma necessidade em 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 lançou como um dilaceramento.³¹⁶

Pensamos que o “fracasso” a que Lafetá e Gullar se referem não tem, realmente, um valor tão negativo e improdutivo. Vimos, quanto aos poemas derradeiros de *A luta corporal*, que o *eu* que o poeta busca e descobre, neste processo de desarticulação da linguagem, é um *eu* incondicionado, latente por sob as determinantes de toda ordem, e que se revela por meio de uma erupção plurissigna e plurissignificante dos impulsos vitais. No poema “O inferno”, Gullar enuncia esse *eu* como uma “eu-LÍNGUA”, que, a nosso ver, representa uma instância subjetiva constituída e acentuada de língua, e que relacionamos com o inconsciente, tal como visado por Freud e por Lacan.

Além disso, se realmente há a destruição do “eu” por trás dessa “destruição da linguagem”, só pode se tratar do velho “eu” da consciência, limitado em sua ilusão de autodomínio e em sua unilateralidade conceptiva. Ao descobrir-se ante o espelho da linguagem desarticulada, o sujeito descobre-se liberto e incondicionado; “é que eu mesmo sou ELE e seu deslumbro”, “o que se move lá no escuro vértice do ser”³¹⁷.

³¹⁶ GULLAR, 2006, p. 162-163.

³¹⁷ GULLAR, 2004, p. 60.

Este encontro do poeta com seu inconsciente o fará ingressar numa grave crise, por causa do dilaceramento produzido pela irrupção dos impulsos antes reprimidos e, agora, vislumbrados apenas no espelho quebrado da linguagem desarticulada (“como a imagem na água”). Encontra-se o “eu” da inconsciência, perde-se o “eu” da consciência, e, assim, uma nova busca torna-se necessária. Este novo sujeito que Gullar descobre, nas fendas abertas no corpo da palavra, pouco encontrará sustentação junto ao difícil processo político e social dos anos 1960. A luta corpo a corpo com a linguagem e com o tempo (o tempo histórico, principalmente) terá ainda de ser travada, e a redescoberta do mundo em que o “eu” da consciência se dispersara é que possibilitará este novo encontro do sujeito com a imagem de si próprio.

* *

Em *O vil metal*, livro subsequente a *A luta corporal*, deparamo-nos com poemas compostos por um sujeito lírico ainda perdido em seu alheamento e entregue à solidão. É um livro que dá prosseguimento ao processo de experimentação iniciado no anterior. Porém, com uma maior aproximação à vida cotidiana, tomada agora como princípio de organicidade das composições. Trata-se de uma descida mais deliberada ao “chão da experiência”, já que a linguagem havia sido destruída na parte final de *A luta corporal*, e era, então, necessário colhê-la nova e na vida, onde ela nasce o tempo todo.

De qualquer modo, *O vil metal* é um livro de transição, em que pesam a influência dos poemas da coletânea predecessora e, ao mesmo tempo, a força de um desejo novo, o de transcender os limites da intransitividade a que chegara o poeta, por mais que ela tenha tido, antes, um caráter constitutivo.

Como no primeiro livro, neste figuram poemas voltados para a expressão de um *eu* essencial, manifesto pela erupção da subjetividade nas fendas sintático-discursivas abertas no corpo da palavra. Mas, há também os que abordam o sujeito a partir de um olhar voltado para sua historicidade.

O poema “Fogos da flora” ilustra, emblematicamente, o que identificamos como sendo relacionável à poética radical de “Roçzeiral” e “Erupção ner frutos”:

fru
 to
 lu
 to
 sedosa carne
 o lume desatado
 lu
 to
 o cheiro expõe seu avesso leproso
pústula
 ar flora isconde ôr rostro dentro êr frô
 erf'olho
 cartreza
 ceca
 púcaro
 mofo
 SOLAR

ou
 CUJOS CAULES
 água e chama
 ar fluora sipintia êr rostro furtre
 mecânicaespelho ³¹⁸

Esta “mecânicaespelho”, do último verso, é a linguagem desarticulada, em que o poeta se mira e através da qual faz emergir como um fruto o seu *eu* mais profundo, o *eu* da inconsciência (“sedosa carne/ o lume desatado”). Também são expressivos de uma poética assim concebida os poemas: “Definições”, “Dezembro”, “A bela adormecida”; “O sopro,”; e “Vida,”.

Estes outros exemplificam uma poética a transpor o alheamento inicial, elaborando-se a partir da fala cotidiana e expressando uma subjetividade situada no mundo histórico: “Biografia”; “Frutas”; “Jarro na mesa”; “Poema de adeus ao falado 56”; e “Ocorrência”. Citamos esse último:

Aí o homem sério entrou e disse: bom dia
 Aí o outro homem sério respondeu: bom dia
 Aí a mulher séria respondeu: bom dia
 Aí a menininha no chão respondeu: bom dia
 Aí todos riram de uma vez
 Menos as duas cadeiras, a mesa, o jarro, as flores, as paredes,

³¹⁸ GULLAR, 2004, p. 67.

O relógio, a lâmpada, o retrato, os livros, o mata-borrão, os sapatos, as gravatas, as camisas, os lenços.³¹⁹

Outras composições denunciam o teor da crise que o poeta vivenciava. Tendo desarticulado a linguagem, nos últimos poemas de *A luta corporal* e nos primeiros deste livro, Gullar ficara sem um instrumento próprio, sem uma língua, sem um nome, que pudesse abordar “a si próprio para si”, que pudesse instituí-lo discursivamente. “O escravo”, “Pele que só curte a blasfêmias” e “Réquiem para Gullar” podem ser interpretados a partir dessa impressão. “Recado” é, a nosso ver, o grande emblema deste estado de perplexidade em que o poeta se encontrava; é um grito de desespero e de resistência contra a ameaça de destruição, de morte de sua existência.

Os dias, os canteiros,
deram agora para morrer como nos museus
em crepúsculos de convalescença e verniz
a ferrugem substituída ao pólen vivo.
São frutas de parafina
pintadas de amarelo e afinadas
na perspectiva de febre que mente a morte.

Ao responsável por isso,
quem quer que seja,
mando dizer que tenho um sexo
e um nome multiplicado em fachos.
Às mortes que me preparam e me servem
na bandeja
sobrevivo,
que a minha eu mesmo a faço, sobre a carne da perna,
certo,
como abro as páginas de um livro
– e obrigo o tempo a ser verdade.³²⁰

Os primeiros versos descrevem uma conjuntura, em que a morte do sujeito, em analogia com a da natureza e com a da história, é anunciada e perpetrada, intensivamente. A imagem das “Frutas de parafina” remete-nos a objetos dotados de uma naturalidade artificiosa e trabalhados a partir de um princípio de leveza e de fino acabamento. São, na verdade,

³¹⁹ GULLAR, 2004, p. 72.

³²⁰ GULLAR, 2004, p. 84.

sintomas de uma febre, de uma “moda”, e escondem o outro sentido do termo “febre”: o de crise, de doença. Contra esta conjuntura, o sujeito lírico responde mostrando-se decidido a resistir bravamente, e expondo as condições desta resistência. Ele afirma ter um sexo que é como um púcaro de fogo multiplicado em fachos, o que interpretamos como sendo o corpo do poeta, em que a linguagem se processa e de onde é expelida, como se de um vulcão.

O poema também faz referência à poética de *A luta corporal*, em que o sujeito lírico teria atado fogo à linguagem e, conseqüentemente, à instância subjetiva por meio da qual se expressava. Com esta referência, o poeta indica que, no livro anterior, tratava-se mesmo de se antecipar à destruição de seu *eu*, prevista no modo como se dava a sua relação com o tempo fenomênico e o histórico. Em “Recado”, de *O vil metal*, a resistência ao “aniquilamento subjetivo” não se faz pela via da radicalidade, como no outro livro. O poeta busca é se fortalecer, para, assim, se impor ao tempo e sobre ele exercer algum domínio:

Às mortes que me preparam e me servem
na bandeja
sobrevivo,
que a minha eu mesmo a faço, sobre a carne da perna,
certo,
como abro as páginas de um livro
– e obrigo o tempo a ser verdade ³²¹

Na época de produção dos poemas de *O vil metal*, Ferreira Gullar estava também envolvido com o Concretismo e com o Neoconcretismo. O contato que teve com Augusto de Campos e, através deste, com Haroldo de Campos e Décio Pignatari foi profícuo, mesmo tendo durado pouco, de 1955 a 1957. Como usualmente acontece, os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro – que era encabeçado por Gullar e composto ainda por Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann, Almícar de Castro, entre outros – não estariam de acordo em muitos aspectos.

Enquanto o grupo do Rio seguia apostando num conceito orgânico-fisionômico da criação, uma espécie de “fenomenologia da composição”, os paulistas pretendiam passar adiante, em direção a uma poética do geométrico-isomórfico, mais a ver com uma “matemática da composição”, como defendia Haroldo de Campos. Gullar não podia aceitar as

³²¹ GULLAR, 2004, p. 84.

propostas de Haroldo e se opôs a elas, fundando com seus companheiros do Rio de Janeiro o Grupo de Poesia Neoconcreta.

Dentro da proposta neoconcretista, estava a crença de Gullar de que, rompendo com a linguagem estritamente lúdica e com a forma demasiadamente mecânica, e, além disso, de que explorando a página branca como espaço silencioso em que as palavras emergiriam com a força de seus sons, poder-se-ia estabelecer a possibilidade de a subjetividade expressar os sentidos de cada experiência que tivesse, e por meio de uma linguagem nova e original.

mar azul
mar azul marco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul ³²²

Aproximando os sons, repetindo palavras e trocando umas por outras, até obter a expressão final “ar azul”, o poeta distende a referencialidade do poema às coisas concretas na vida, e, ao final, apresenta a vida no que ela tem de mais elementar: o ar, oxigênio, a expressar a possibilidade da respiração junto ao ato de escrita e o de leitura. Este modo de exploração dos recursos gráficos do livro e dos aspectos sonoros da palavra tem, ainda, a pretensão de trazer para dentro do poema o leitor, que deixaria de ter uma participação passiva (como tem, em partes, na poesia concreta) e passaria a, também, agir na constituição dos sentidos da obra: entre mar e ar, o leitor identifica um corpo, o do poeta ou o seu, que viaja no percurso da linguagem em direção ao sentido da obra. O poema figura, então, a imagem de uma onda.

Aliás, a obra, na arte neoconcreta, era concebida como um *não-objeto*, em oposição à objetualidade das peças artísticas dos concretistas. Eis a definição de *não-objeto* pelo próprio Ferreira Gullar: “pretendendo ser a formulação primeira da experiência, é de fato a negação da possibilidade de se estruturar uma nova linguagem artística uma vez que cada obra deve ser a fundação de si mesma e da própria arte” ³²³.

³²² GULLAR, 2004, p. 96.

³²³ GULLAR, *apud* MARQUES. In: COUTINHO, 2004, p. 243-244.

O poeta percebera que o concretismo tendia à troca de uma convenção por outra, substituindo as regras de composição do verso pelas de um “jogo” com a sintaxe e com a morfologia das palavras. Como já afirmamos, tal tendência pressupunha uma redução da poesia à linguagem, à letra, a despeito dos outros elementos historicamente constitutivos da lírica, distanciando-se o exercício poético da *expressão* de conteúdos subjetivos, formados junto à experiência real ou imaginária. Num artigo em que discute a relação entre o concretismo, o teatro de Oswald de Andrade e a música tropicalista, Gullar ressalta “o caráter passional, subjetivista e irracional” das canções de Caetano Veloso e da montagem da peça *O rei da vela* de Oswald, por José Celso Martinez, em contrariedade ao ideal objetivista do concretismo, “que sempre abjurara qualquer subjetividade”³²⁴.

Mas, segundo João Luiz Lafetá, a poesia concreta muito contribuíra para que Gullar não se afundasse num subjetivismo solipsista, na medida em que, por essa influência, sua escrita assumia uma comunicabilidade mais desabrida, porque sintonizada com o tempo e com o “mundo racional da indústria, da produção em massa de objetos para o consumo”, com o qual o concretismo mantinha relações estreitas³²⁵.

Porém, esse mundo não era compatível com o pensamento político e social de Gullar, que sempre assumiu uma postura crítica e transgressiva em relação ao capitalismo, principalmente, quanto à sua tendência de transformar tudo em mercadoria, inclusive a poesia e o próprio homem. Daí, a polêmica assumida por Gullar em relação às vanguardas, a partir da década de 1960. Nesse período, o pensamento do poeta-crítico maranhense era de que a “luta pelo novo”, no mundo subdesenvolvido, deveria ser uma luta contra o imperialismo. A vanguarda concretista, ao assumir as *formas* e o *know-how* desenvolvidos pela cultura e a indústria dos países dominantes, reafirmava a dominação de que a sociedade brasileira (ou a América Latina como um todo) era “vítima”³²⁶.

Além disso, havia a questão da concepção gullariana da poesia como expressão subjetiva em contrariedade à recusa da subjetividade, por parte dos concretos paulistas; recusa essa que, segundo Lafetá, devia-se menos a razões externas, de programa estético, do que à

³²⁴ GULLAR. In: Revista *Tempo brasileiro*, 1971, p. 49.

³²⁵ LAFETÁ, 2004a, p. 162.

³²⁶ (Cf. GULLAR, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, 1969, especialmente da p. 3-86).

“expulsão do ‘eu’ do centro do poema”³²⁷. De fato, em manifesto de 1957, Décio Pignatari é enfático em dizer que a poesia concreta se coloca “contra a poesia de expressão, subjetiva”³²⁸, e Haroldo de Campos, em entrevista concedida no mesmo ano, reafirma o racionalismo da poesia concreta em oposição ao subjetivismo presente em quase toda a tradição lírica, ausente apenas dos autores requisitados para seu *paidêuma*³²⁹.

Nesse ponto é, pois, que se situaria a origem da contrariedade entre Gullar e os concretos paulistas³³⁰. A concepção concretista do poema como objeto colidia com a obsessão de Gullar pela abordagem subjetiva. É que, como Lafetá observa, “um romântico, para falar com Mário Pedrosa, busca antes de mais nada a si mesmo”³³¹. E essa busca se exerce o tempo todo, em diversos níveis.

A partir dos anos 1960, principalmente, após o golpe militar, Ferreira Gullar passa a dar mais atenção aos problemas sociais e políticos do país e, com isso, abandona as aspirações de cunho vanguardista, mais centradas nas questões formais. A questão política e social se tornava cada vez mais prioritária na cena cultural e intelectual do Brasil, a ponto de gerar polêmicas e dissidências, inclusive, entre poetas e artistas, de modo que lhes era imputado escolher: ou se aproximariam do mundo e debateriam, em sua obra, as questões sociais e políticas prementes, ou que se enclausurassem de vez no castelo da linguagem, exercitando a poesia quase que exclusivamente como um metadiscurso.

Após a desastrada incursão pela poesia popular (ou, populista), com os *Romances de Cordel*, Ferreira Gullar optou e defendeu com afinco uma realização poética que não negasse a experimentação da linguagem, mas que, por outro lado, estivesse situada, esteticamente, na realidade social em que era produzida. Em oposição à vanguarda concretista, ele dizia que só

³²⁷ LAFETÁ, 2004a, p. 165.

³²⁸ PIGNATARI. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI; CAMPOS, Haroldo de. 2006, p. 68.

³²⁹ CAMPOS, Haroldo de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI; CAMPOS, Haroldo de. 2006, p. 142.

³³⁰ João Luiz Lafetá (2004a, p. 163-164) sustenta que “foi justamente a questão da subjetividade que afastou o grupo carioca do paulista e abriu a dissidência do Neoconcretismo: por não concordarem com as proposições contidas no texto ‘Da fenomenologia da composição à matemática da composição’, de Haroldo de Campos, os cariocas romperam com os poetas de São Paulo, acusando-os de pregarem novas poéticas de sonetos, e defendendo a expressão subjetiva das emoções como base da poesia. A objetividade do poema concreto ficava assim atacada, e o ‘quase romântico’ (a expressão é de Mário Pedrosa, para caracterizar o grupo do Rio) Ferreira Gullar retoma, de forma ainda mais radical, a linha destrutiva”.

³³¹ LAFETÁ, 2004a, p. 165.

acreditava num novo que nascesse “da relação concreta com a vida e as formas estéticas, e não do mero transplante de idéias e formas nascidas noutra contexto e determinadas por outras necessidades”³³².

Dentro da noite veloz (1962-1975), *Poema sujo* (1975) e *Na vertigem do dia* (1975-1980) foram escritos justamente quando o Brasil vivia sob o domínio do regime militar e quando o poeta estava ainda mais envolvido com o marxismo e com o comunismo, chegando até a viver em Moscou, quando de seu exílio. Os poemas desta fase dão testemunho do que o poeta viu e sentiu, disperso que estava pelo mundo, e envolvido que estava em tantos conflitos. Se repararmos bem, é de sentimentos desta ordem (formados junto à experiência real e coletiva) que tais poemas tratam, principalmente, na medida em que abordam com consciência profunda os dilemas e os destinos de uma geração de escritores e artistas e das classes sociais desprivilegiadas, subjugadas pelas dominantes.

Todas as transformações pelas quais a poesia de Gullar passou, neste período, acentuam uma tomada de consciência, por parte do poeta, de que o encontro com o “eu” deve significar, também, o encontro com o outro. Assim é que Gullar chega à participação social, ao engajamento político: como quem busca, antes de tudo, estabelecer um contato vivo com sua essência subjetiva, o que pressupõe uma relação com o outro: a alteridade.

³³² GULLAR, 1989, p. 18.

4.3

RETORNO A SÃO LUÍS

O *Poema sujo* é verdadeiramente um percurso, uma busca deliberada do *eu* da escrita pelo *eu* da experiência, dilacerado e perdido junto à vivência histórica e existencial:

Seu nome seu nome era...
perdeu-se na carne fria
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
constelações de alfabeto
noites escritas a giz
pastilhas de aniversário
domingos de futebol
enterros cursos comícios
roleta bilhar baralho
mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa
e de tempo: mas está comigo está
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta³³³

As pessoas, coisas e fatos que povoam a memória do poeta são convocados para que empreendam, com a imaginação e com a linguagem, este percurso do sujeito lírico em direção à própria identidade. Assim é que, no poema, o itinerário pelo espaço físico e social da cidade de São Luís do Maranhão se confunde com a intensa exploração do “território interior”, onde todos os sentidos da experiência encontram-se dispersos.

Em *A angústia da influência*, Harold Bloom questiona e, no mesmo passo, assevera: “Pois por que os homens escrevem poemas? Para reunir tudo que resta, e não para santificar nem propor”³³⁴. No caso do *Poema sujo*, é mesmo para reunir tudo que resta, mas tudo que resta, principalmente, de si mesmo, deste homem “real”, cuja vida, então, *se via* ameaçada.

³³³ GULLAR, 2004, p. 234.

³³⁴ BLOOM, 2002, p. 72.

O *Poema sujo* foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamarati. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: “Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final, o depoimento final. Eu vou ter que escrever isso”. Então, fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda; não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida.³³⁵

Então, como o próprio Gullar indica, trata-se de, *pela poesia*, recompor o mundo perdido, de recuperar a própria vida, promovendo uma viagem ao interior dela. E a memória aparece, aqui, como proximidade do eu para consigo, que a poesia reativa. “Memória é o verdadeiro nome da relação consigo, ou do afeto de si por si”³³⁶.

Antes de descobrir a poesia, ainda na infância, Gullar descobriu o próprio corpo, o corpo do outro e o do mundo em que vivia:

Mas a poesia não existia ainda.
Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.
Olhos. Braços. Seios. Bocas.
Vidraça verde, jasmim.
Bicicleta no domingo.
Papagaios de papel.
Retreta na praça.
Luto.
Homem morto no mercado
sangue humano nos legumes.
Mundo sem voz, coisa opaca.³³⁷

No corpo, o *pathos* humano e criativo do *Poema sujo* (a experiência, com seus sentidos vários) se grava e, assim, a ferida que acusa a vulnerabilidade da existência se expõe: “corpo/ que pode um sabre rasgar/ um caco de vidro/ uma navalha”³³⁸. Como Ilca Vieira de Oliveira aponta, “no corpo do poema submerge uma voz lírica que procura representar imagens de uma desordem do *eu* interior e do mundo. (...) O corpo do sujeito lírico é marcado pela violência de

³³⁵ GULLAR, 2004, p. 237.

³³⁶ DELEUZE, 2005, p. 115.

³³⁷ GULLAR, 2004, p. 237.

³³⁸ GULLAR, 2004, p. 238.

estar exilado, fora de sua terra natal”³³⁹. Assim é que, no poema, o corpo surge como a superfície em que se cruzam e se gravam as marcas dos conflitos e dos desejos desencontrados. No corpo do poeta, a estranheza de algo que lhe é próprio: a carnalidade das afecções que se formam em segredo, no fundo da subjetividade.

No início do poema, o sujeito lírico parece envolvido por uma impotência motora, sendo, por isso, mais carregado pela força da inspiração poética do que ele próprio empreendendo o seu curso: “essa vertigem/ que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás/ e mijo”³⁴⁰. Seu caminhar parece intrincado; é como se “tateasse no escuro”, com o olhar turvado e “as coisas fora de sua evidência objetiva”: “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”³⁴¹.

No *Seminário, livro 2*, Lacan ilustra, com termos precisos, o que percebemos neste momento inicial da composição de Gullar: “a metade subjetiva de antes da experiência do espelho é o paralítico, que não pode mover-se só, a não ser de maneira desordenada e desajeitada”³⁴². De fato, no *Poema sujo*, o poeta necessita da força da poesia para carregá-lo, ou, pelo menos, para ajudá-lo a transpor a impotência inicial (o vazio subjetivo em que vivia, já que exilado do Brasil e de si próprio). Também as coisas e os fatos da memória são convocados a rastejar com ele pelos “túneis da noite clandestina”, a voar com ele “sobre continentes e mares”, e a dobrar com ele “as esquinas do susto”.

Entre os primeiros versos e o decisivo em que o próprio corpo do poeta é, pela primeira vez, enunciado (“meu corpo feito de carne e de osso”³⁴³), o pronome pessoal do caso reto em primeira pessoa (o *eu*) é proferido em três ocasiões; em duas delas, de modo oculto. Na primeira e na terceira vez, surge marcado por um não-saber que é da ordem do inconsciente: “eu não sabia tu/ não sabias/ fazer girar a vida/ com seu montão de estrelas e oceano/ entrando-nos em ti”³⁴⁴; “Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem/ que me

³³⁹ OLIVEIRA, 2010, p. 33.

³⁴⁰ GULLAR, 2004, p. 235.

³⁴¹ GULLAR, 2004, p. 233.

³⁴² LACAN, 1985, p. 70.

³⁴³ GULLAR, 2004, p. 237.

³⁴⁴ GULLAR, 2004, p. 234.

arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás/ e mijo”³⁴⁵. Na segunda vez que aparece, vemos este mesmo *eu* mergulhado numa multiplicidade de nomes e objetos: “Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo:/ te chamo aurora/ te chamo água/ te descobro nas pedras coloridas nas artistas de cinema/ nas aparições do sonho”³⁴⁶. Depois desta incursão inicial por tempos e espaços descontraídos, o sujeito lírico, enfim, depara-se com a imagem de seu corpo e nela se reconhece.

Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa
deitada
barriga pernas pés
com cinco dedos cada um (por que
não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
sentar-se
levantar-se

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
meu corpo feito de água
e cinza
que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio
e me sentir misturado
a toda essa massa de hidrogênio e hélio
que se desintegra e reintegra
sem se saber pra quê³⁴⁷

Esta descrição, por parte do poeta, de seu “tamanho no mundo” revela o teor da vivência de um *drama subjetivo* (o exílio, a perseguição política) cujas marcas se gravam, justamente, no corpo, sendo ele o último reduto de uma identidade perdida, isto é, o corpo como o que resta de uma possível identificação entre o *eu* da enunciação e o *eu* da experiência. Assim é que o corpo do poeta não é apenas seu tamanho físico; é, também, o seu tamanho

³⁴⁵ GULLAR, 2004, p. 234.

³⁴⁶ GULLAR, 2004, p. 236.

³⁴⁷ GULLAR, 2004, p. 239.

simbólico, é o que funda não apenas no mundo um lugar para o sujeito, mas, também, no sujeito, um lugar para o mundo.

A imagem do próprio corpo “deitado na cama como um objeto no espaço” exerce sobre o poeta uma transformação poderosa; é a partir daí que ele passa a ter maior domínio sobre seus passos e sobre a linguagem do poema. A partir daí, também, ele se coloca mais reflexivamente na composição. E reordena ritmos, signos e sentidos que estavam dispersos, para, em seguida, tomar definitivamente a via narrativa.

Podemos relacionar este encontro apaixonado do sujeito lírico com o próprio corpo, no *Poema sujo*, com o que Jacques Lacan identifica sob o título de “o estádio do espelho como formador da função do eu”³⁴⁸. Segundo o psicanalista francês, o “estádio do espelho” (“assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem neste estágio de *infans*”³⁴⁹) deve ser compreendido como uma identificação, “uma transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”. Trata-se de ter como fundante a matriz simbólica “em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito”³⁵⁰. Em outras palavras, para Lacan, a imagem do próprio corpo quando mirada no espelho é uma *forma constituinte*, formadora do organismo psíquico do sujeito. É que, ao assumir a própria imagem, o sujeito supera sua carência primordial, sua dependência absoluta em relação aos outros. E reconhecendo-se nesta imagem especular, pode, enfim, proceder ao conhecimento ou reconhecimento dos outros e do mundo.

* * *

A matéria biográfica do *Poema sujo* se particulariza na referência explícita do poeta ao próprio corpo, o corpo real de Ferreira Gullar ou José Ribamar Ferreira.

³⁴⁸ LACAN, 1998, p. 96-103.

³⁴⁹ LACAN, 1998, p. 97.

³⁵⁰ LACAN, 1998, p. 97.

Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca
dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo de seu filho
que meu filho identifica
como sendo de seu pai
corpo que se pára 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

(...)

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 24º BC
na revolução de 30
e que desde então segue pulsando como um relógio
num tic tac que não se ouve³⁵¹

No *Poema sujo*, o poeta se volta para o corpo próprio; enxerga-o, sente-o e interpreta-o. O olhar lançado sobre este corpo se confunde com o movimento do mesmo corpo, situado num mundo de coisas e fatos. Em *Fenomenologia da percepção*, Maurice Merleau-Ponty assinala que “se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo”³⁵². É o que vemos no *Poema sujo*. Ferreira Gullar (*metaforicamente*) recupera seu mundo perdido, reúne suas vidas desencontradas e seus *eus* dispersos, identificando-se, primeiro, com a imagem de si mesmo, *com* e *em* seu próprio corpo.

Há um enigma evidente numa tal forma de identificação: o olhar que vê o corpo reside, justamente, no corpo que é visto. Em “O olho e o espírito”, Merleau-Ponty explicita este duplo aspecto da existência corporal:

³⁵¹ GULLAR, 2004, p. 239-240.

³⁵² MERLEAU-PONTY, 1999, p. 208.

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do sensiente no sentido –, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro...

353

Então, temos uma relação nova, diversa, entre interioridade e exterioridade, de modo que o interior e o exterior se coadunam numa intersecção constitutiva: “O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do meu Ser”³⁵⁴. Retomando nossa análise a partir da teoria do “estádio do espelho”, apresentada por Lacan, e reconduzindo-a, à luz da fenomenologia merleau-pontyana, podemos dizer que o espelho em que o sujeito lírico do *Poema sujo* se mira é intrínseco ao próprio sujeito; sendo que neste intrínseco se encontra, também, a exterioridade física e fenomenal do mundo em que ele se situa.

No *Poema sujo*, este retorno do sujeito lírico ao seu próprio corpo é análogo à penetração da escrita nas profundezas do inconsciente:

corpo meu corpo-falo
 insondável incompreendido
meu cão doméstico meu dono
 cheio de flor e de sono
meu corpo-galáxia averso a tudo cheio
 de tudo como um monturo
de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias
 sambas e frevos azuis
 de Fra Angelico verdes de
 Cézanne
 matéria-sonho de Volpi³⁵⁵

O inconsciente é compreendido por Freud como a sede dos impulsos carregados de desejo³⁵⁶. E o desejo, para Lacan, é desejo do Outro. Assim, a imagem do próprio corpo

³⁵³ MERLEAU-PONTY, 1980, p. 88-89.

³⁵⁴ MERLEAU-PONTY, 1980, p. 88.

³⁵⁵ GULLAR, 2004, p. 240.

³⁵⁶ Cf.: FREUD, 1996, p. 165-222.

mirada no espelho é, também, segundo Lacan, instauradora do lugar do Outro para o sujeito, isto é, de uma outridade do próprio eu, sendo o próprio corpo já o lugar do Outro, na exterioridade da imagem especular.

É esta relação que vemos se expressar no *Poema sujo*, quando Ferreira Gullar funde e confunde a imagem de seu corpo com a da cidade de São Luís. Tal recursão ganha penetração à medida que a sondagem interior atinge as “fundas entranhas”, tanto as físicas (“meu corpo cheio de sangue/ que o irriga como a um continente/ ou um jardim/ circulando por meus braços/ por meus dedos”³⁵⁷), quanto as subjetivas e/ ou memorialísticas, que, como nota Ivan Junqueira, “doem, comovem, arrebatam”³⁵⁸.

Seguindo a lei desta mesma analogia, temos a penetração do discurso poético nas “fundas entranhas” da cidade, isto é, no mundo da Baixinha, em que viviam os operários e os pobres de São Luís. No trecho dedicado a este decurso, o *pathos* criativo do *Poema sujo* ganha profundidade e se substancializa, porque se vincula ao *pathos* humano que Ferreira Gullar interroga e expõe em outras composições. Assim, quando percorre o mundo da Baixinha, Gullar encontra o espaço social em que se situa o fundamento de sua experiência própria, como homem (“Sou um homem comum”³⁵⁹) e como poeta: a vida material e concreta de quem vive à margem da sociedade e da história, como que numa noite metida em outra noite.

Daí por que na Baixinha
há duas noites metidas uma na noutra: a noite
sub-urbana (sem água
encanada) que se dissipa com o sol
e a noite sub-humana
da lama
que fica
ao longo do dia
estendida
como graxa
por quilômetros de mangue

a noite alta
do sono (quando
os operários sonham)

³⁵⁷ GULLAR, 2004, p. 238.

³⁵⁸ JUNQUEIRA, 2005, p. 371.

³⁵⁹ GULLAR, 2004, p. 167-168.

e a noite baixa
do lodo embaixo
da casa ³⁶⁰

Assim, temos, no *Poema sujo*, uma subjetividade formada junto ao corpo social e coletivo. E, igualmente, temos uma universalidade encarnada num corpo individual, que é marcado por uma historicidade constitutiva. João Luiz Lafetá destaca o sentido desta vinculação entre o individual e o social, o pessoal e o coletivo, na obra poética de Ferreira Gullar. Ele elogia o caráter subjetivo aliado à voz pública com que o poeta sempre se expressa; percebe, no conjunto da obra, a manifestação clara de “um ‘eu’ atormentado, que busca definir-se diante dos problemas como a natureza da poesia, o fluir do tempo, a deterioração do corpo, a memória de fatos e pessoas, a morte, a fragilidade das coisas, as relações sociais, as atitudes humanas etc” ³⁶¹; e identifica nela o que ele concebe como a própria condição do lirismo: “que só fala da sociedade quando fala do mais fundo da subjetividade” ³⁶².

O próprio Ferreira Gullar afirma, no depoimento *Uma luz do chão*, que, centrado em sua experiência subjetiva, individual, o poeta pode também falar por muitos: “o poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais” ³⁶³.

Na sua poesia, a fusão entre o individual e o coletivo, entre o corpo pessoal e o corpo social se expressa decisivamente na reflexão final do *Poema sujo*: “O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade” ³⁶⁴. Desta maneira é que o espelho em que o sujeito lírico se mira é inerente ao próprio sujeito: este espelho é a cidade de São Luís; e ela está no poeta, embora o poeta esteja em outra cidade.

Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos

³⁶⁰ GULLAR, 2004, p. 258-259.

³⁶¹ LAFETÁ, 2004a, p. 123-124.

³⁶² LAFETÁ, 2004a, p. 209.

³⁶³ GULLAR, 2006, p. 158.

³⁶⁴ GULLAR, 2004, p. 290.

tidos perdidos partidos
refletido
irrefletido
e as margaridas vermelhas
que sobre o tanque pendiam:
desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro
o corpo que busca o corpo³⁶⁵

Essa busca de que nos fala o sujeito lírico é a busca por seu *eu* perdido, em seu corpo próprio: “buscando/ em mim mesmo a fonte de uma alegria/ ainda que suja e secreta”³⁶⁶. E buscando-se em si, o poeta encontra o corpo do outro e o da cidade, em que se vê refletido.

Me reflito em tuas águas
recolhidas:
no copo
d’água
no pote d’água
na tina d’água
no banho nu no banheiro
vestido com as roupas
de tuas águas
que logo me despem e descem
diligentes para o ralo
como se de antemão soubessem
para onde ir³⁶⁷

Esta imagem das águas correntes (que “descem/ diligentes para o ralo”) já nos é bastante conhecida. Como vimos, a água e o rio são as imagens mestras da poética gullariana; simbolizam, entre outras coisas, a fluidez, a transitividade e a informalidade do verbo. E diante dessa imagem do poeta mirando-se nas águas da cidade de São Luís, podemos dizer que o *Poema sujo* é um mergulho nas águas perdidas da infância, isto é, no espaço perdido de vivências da infância, que povoam o inconsciente e que a memória da língua recupera. Tais águas constituem a substância poética do *Poema sujo*; elas são a matéria em que o poeta se

³⁶⁵ GULLAR, 2004, p. 276.

³⁶⁶ GULLAR, 2004, p. 276.

³⁶⁷ GULLAR, 2004, p. 277.

mira e através da qual se reencontra, restituindo para si (*metaforicamente*, temos de frisar) sua própria subjetividade, recuperando para si a sua vida perdida junto às vivências históricas e existenciais.

4.4 A MAGIA DO ESPELHO

O espelho do guarda-roupa

Espelho espelho velho
alumiando
debaixo da vida

Quantas manhãs e tardes
diante das janelas
viste se acenderem
e se apagarem
quando eu já não estava lá?

De noite
na escuridão do quarto
insinuavas
que teu corpo era de água

e te bebi
sem o saber te bebi e te trago
entalado
de um ombro a outro
dentro de mim
e dóis e ameaças
estalar

estilhaçar-se
com as tardes e as manhãs
que naquele tempo
atravessavam a rua
e se precipitavam em teu abismo claro

e raso

espelho
espelho velho
e por trás de meu rosto
o dia
bracejava seus ramos verdes
sua iluminada primavera³⁶⁸

³⁶⁸ GULLAR, 2004, p. 320-321.

Esta é a primeira parte do poema “O espelho do guarda-roupa”, publicado em *Na vertigem do dia*, de 1980. Em tom evocativo, o sujeito lírico se dirige ao espelho em que se mira, dele dizendo o que sua visão interior revela. Trata-se de um espelho velho, portanto, ligado às noções de tempo acumulado e experiência, e que, não apenas reflete uma imagem, guarda-a, acumulada, do mesmo jeito que a refletiu. Na verdade, este espelho é como um lume, ou como um fogo queimando, só que “debaixo da vida”; então, de algum modo, a determinar a vida.

A experiência como atributo deste espelho é confirmada nos versos seguintes. As manhãs e tardes que o espelho reflete, quando o poeta não ocupa o centro de seu campo visual, representam o tempo histórico e a realidade cotidiana; em contraste, temos, na estrofe seguinte, uma referência à noite, que representa a dimensão do incerto, do obscuro, da perdição subjetiva. Na noite do tempo subjetivo, em que a obscuridade do mundo e as incertezas da vida imperam, o espelho se insinua ao poeta, se oferece a ele na forma de um rio ou de uma fonte, e convida-o a mergulhar ou a beber em suas águas claras. E o poeta, então, bebe destas águas, ao mesmo tempo em que nelas mergulha.

Buscando uma referencialidade mais deliberativa, podemos formular a seguinte interpretação: ante as incertezas e obscuridades da vida, marcantes durante toda a década de 1970 (com o desfacelamento das utopias e a crise econômica que assolara o Ocidente, inflação em alta e a sobredeterminação empregada pelos povos ricos sobre os subdesenvolvidos; com o recrudescimento do autoritarismo, na América Latina; inclusive, no Brasil, pessoas sendo presas arbitrariamente ou desaparecendo, sem deixar vestígios); ante, ainda, o caráter cada vez mais fluido e superficial das relações humanas; enfim, ante uma série de fatores de ordem social e subjetiva, o sujeito se refugia em sua própria individualidade, buscando identificar-se unicamente consigo mesmo, afirmando uma pretensa e ilusória autoreferencialidade de seu eu, como forma de proteger-se da dissolução de sua identidade ou do anonimato junto à coletividade, a que processos históricos, tais como os citados, poderiam conduzir.

No capítulo final de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman identifica a imagem do lar e a do fantasma como símbolos do modernismo da década de 70, marcada pelo colapso no dinamismo econômico e tecnológico do Pós-Guerra Mundial. De acordo com o pensador estadunidense, houve, nessa época, uma forte tendência à interiorização da

perspectiva, um retorno à casa, à família, e, ainda, um retorno ao passado, às origens, de modo que, voltar-se para “dentro” poderia significar, também, voltar-se “para trás”³⁶⁹.

Se o retorno à casa, na simbologia da década de 70, representava a volta ao espaço demasiado pessoal e privativo da subjetividade de cada um (em contraste com a imagem da rua, espaço coletivo que o eu partilha com o outro), imagina se exclui seu sentido de retorno às origens, como identificado por Berman, deixando-o apenas com o sentido de “retorno à ordem interior”? É o que o poema “O espelho do guarda-roupa” traz de mais agudo e problemático em relação ao que pondera o teórico marxista.

Gullar, certamente, intuía que esse retorno à casa, ao espaço de dentro, marcante na época em que escrevera o poema que ora analisamos, se intensificara sobremaneira que tornara-se pernicioso para a poesia ou para a experiência humana social, na medida em que, através desse movimento de exclusiva interiorização, o sujeito se excluía da história, e, assim, da dinâmica da vida. Nesse sentido, voltar-se para dentro significa, na lógica do poema de Gullar, reconduzir para uma pretensa individualidade do *eu* os *eus* dispersos junto às experiências históricas, isto é, recolher-se do mundo e alienar-se na própria individualidade.

Berman ainda constata que o Modernismo da década de 70 era um Modernismo com fantasma: retornando ao lar ou ao passado, o que o sujeito encontrava era apenas objetos da ilusão ou da memória, nos quais não é possível manter-se por muito tempo. “Procuramos por algo sólido em que nos amparar, apenas para nos surpreendermos a abraçar fantasmas”, completa o teórico³⁷⁰. Em “O espelho do guarda-roupa”, o fantasma que o sujeito lírico abraça é o fantasma do *eu*, expresso no poema como um “abismo raso”. O *eu* como pretensamente unitário, autoreferencial, é um *eu* ilusório e idealizante. Assim, Gullar denuncia o estágio do individualismo a que chegara o homem, naquele momento histórico. E esse processo se deveu, de um lado, a fatores inerentes aos próprios sujeitos, isto é, à natural paixão do sujeito por si mesmo, de outro lado, a fatores externos, ao processo histórico, que tendia a dissolver as identidades no corpo coletivo, forçando o sujeito a refugiar-se em si mesmo, para não perder-se de si.

³⁶⁹ BERMAN, 1986, p. 315-316.

³⁷⁰ BERMAN, 1986, p. 316.

Voltemos à composição e extraiamos de sua forma os sentidos que, acima, entrevemos. Primeiro, é interessante observar como os modos de expressão ajudam a compor o sentido do que se coloca no plano temático. Em “O espelho do guarda-roupa”, o ritmo, a sonoridade, a estrutura, os jogos de imagens e de elementos sintáticos tendem a reproduzir este espelhamento que se processa, primeiro, no plano conceutivo.

Vejamos: de um lado temos o sujeito lírico, do outro o espelho. O que um reflete é já o outro, pois a imagem em ambos parece ser a mesma. Exterior e interior deixam de ser categorias separadas (mesmo que permaneçam distintas), e se interpenetram por meio do afeto que a imagem especular deposita no corpo real, e vice-versa. Assim, evocando o espelho (“espelho espelho velho”) é a imagem de si que o sujeito lírico evoca. Do mesmo modo, descrevendo o espelho, é a si mesmo que ele descreve, em contínuos deslocamentos identitários.

O ritmo cadente e fluido da composição reproduz um movimento orientado para algo específico: o interior do espelho. Tal movimento é de aprofundamento, de mergulho, como se o discurso poético também tendesse a essa penetração no objeto a que o sujeito lírico se dirige e ao qual se refere. Tal impressão se confirma, logo que comparamos a estrutura desse poema com a recorrente nas outras composições de Ferreira Gullar. Essas, geralmente, são compostas por uma estrutura sintática cheia de cortes e entradas abruptas no espaço branco da página, como a sugerir os movimentos de uma luta corpo a corpo entre poesia, poeta, história e linguagem. Tendem, assim, a uma horizontalidade do olhar, até porque, o que expressam é, em geral, a busca por um horizonte, por um espaço em que seja possível o encontro com a liberdade (estética e política), com a justiça social e com a identidade pessoal, perdida junto às vivências históricas, existenciais ou literárias. Em “O espelho do guarda-roupa”, diferentemente, a construção tende mais a uma verticalização do olhar e do corpo, que surgem orientados ao fundo, o que sugere um movimento de mergulho.

Os aspectos sonoros desta composição ajudam a tornar mais expressivo o *pathos* subjetivo que ela expõe. As aliterações em *d* e as assonâncias nasais em *an* ou *ã* sugerem uma carga emotiva muito densa, como se as águas que compõem o espelho pesassem no corpo do poeta, que as ingeriu (“eu te bebi”) ao mesmo tempo em que nelas mergulhou; este último verbo com um sentido simultaneamente ativo e passivo. Por outro lado, as assonâncias orais em *a*, recorrentes apenas nas três primeiras estrofes, sugerem que a linguagem também exerce

uma função especular, uma vez que o som *a* tende a indicar claridade e luminosidade reflexiva. Isso se confirma no último verso da terceira estrofe, quando o espelho é descrito como composto por água; o que nos faz lembrar o poço em que Narciso se olhou e no qual se aprofundou, apaixonado que ficou pela beleza de si, pela imagem de si refletida no espelho das águas.

No poema, os contrastes entre luz e sombra, escuridão e claridade são significativos, porque expressam o movimento de saída do poeta de um estado de incertezas e imprecisões para o de transcendência. Mas, logo veremos que esta transcendência é falsa, ilusória, porque apesar de se tratar de uma imagem iluminadora (“claro”), ela é rasa, superficial, provisória. Por isso, o corpo refletido no espelho não é compatível com o corpo real do sujeito; aquele é raso e este é fundo, de modo que um fica entalado no ombro do outro sem poder aprofundar-se de verdade. Assim é que o sujeito, depois de ter bebido sua imagem especular, sente-se incompatibilizado com a visão que tem de si mesmo. Esta visão é idealizante e não condiz com seu corpo real, que ele não vê, mas que sente. Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, aponta que “perto da fonte” o que nasce é um “*narcisismo idealizante*”³⁷¹, que “requer apenas a inação, apenas uma atitude sonhadora”³⁷²; um narcisismo que, portanto, prende o sujeito numa dimensão estritamente imaginária.

Voltando ao poema de Gullar, podemos verificar como, nas estrofes em que o sujeito lírico revela o teor deste *pathos* subjetivo, isto é, do conflito com a imagem especular de seu *eu*, os recursos expressivos materializam os efeitos da tensão comunicada. As aliterações em *d* diminuem e tornam-se constantes as em *t*, sugerindo que a carga emotiva se abrandou (talvez porque o espaço dado a elas seja pequeno – “abismo raso”) e que a relação do sujeito com sua imagem especular, agora interiorizada, teria se tornado violenta e indigesta; vem daí a ameaça de que esta imagem se estilhasse no corpo real e, com ela, os sentidos da experiência histórica (“as tardes e as manhãs”), que resistem alheios à consciência do poeta.

Para concluirmos a análise desta primeira fase de “O espelho do guarda-roupa”, cabe-nos ressaltar os sentidos de uma complexa identificação entre o *eu*, o espelho, a linguagem e o abismo. Nessa composição, o abismo é o sentimento narcísico de um sujeito dominado pela

³⁷¹ BACHELARD, 1997, p. 25.

³⁷² BACHELARD, 1997, p. 27.

imagem especular de seu corpo. Seduzido pelo próprio corpo mirado no espelho do guarda-roupa, o eu lírico se entrega a este desejo de prazer consigo e ingere ao mesmo tempo em que penetra em sua imagem. Mas, a identificação inicial entre o *eu* real e o do espelho se revela enganosa e superficial, e este encontro torna-se traumático para o sujeito, porque subtraiu dele a possibilidade de relacionar-se com o mundo, que de longe apenas lhe acena; o sujeito não chega ao mundo, pelo menos não o vislumbra diretamente, dominado que está pela imagem de si, que o espelho apenas reflete.

* * * *

II

Um homem
com um espelho (feito
um segundo esqueleto)
embutido no corpo
não pode
bruscamente voltar-se para trás
não pode
juntar nada do chão
e quando dorme
é como um acrobata
estendido sobre um relâmpago

Um homem com um espelho
enterrado no corpo
na verdade não dorme: reflete
um vôo

Enfim, esse homem
não pode falar alto demais
porque os espelhos só guardam
(em seu abismo)
imagens sem barulho

III

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 nas copas
o ladrar dos cães
a conversa na sala
barulhos
sem os quais
não haveria tardes nem manhãs ³⁷³

Naquela primeira parte de “O espelho do guarda-roupa”, o poeta descreve o processo de formação de uma afecção subjetiva, referente à sua relação com a imagem de seu corpo mirada no espelho. Esta imagem o seduz e se lhe oferece, para que ele a beba ou nela mergulhe; depois de internalizada, ela se revela ilusória e superficial; o sujeito é afundado num abismo raso, que é o abismo do eu. Nas partes II e III, citadas acima, Gullar expressa os efeitos desta afecção: expõe os sentimentos e as reflexões que se produzem na sua subjetividade e as feridas em seu corpo, abertas pelos golpes desferidos pelo espelho, numa luta corporal entre o *eu* real e o *eu* ilusório.

A parte II é mais hermética. Nela, Gullar abandona o tom evocativo do início, e adota uma linguagem mais reflexiva, grave, a tornar perceptível o espaço discursivo em que está situado: o abismo. O modo impessoal com que o sujeito lírico se expressa contrasta com o pessoalíssimo dos versos anteriores. Talvez, porque, da mesma maneira que exterior e interior, agora, estão interpenetrados, também assim é com a pessoalidade e a impessoalidade discursiva, já que o *eu* e o *ele* (o espelho) coincidem num corpo só; e o *eu* dirigindo-se à imagem idealizante de si mesmo, dirige-se ao inefável, ao que não se encontra mais face-a-face consigo, mas, de algum, dissipado em sua presença a si.

Interessante é notar que o poeta compara este espelho, agora internalizado, ao esqueleto de seu corpo. Isso significa que a imagem especular de seu corpo tem, para ele, um valor positivo, já que é a partir dela que ele se concebe. Mas tem, também, um valor negativo, porque impede seu movimento em direção ao outro, inclusive, ao outro que ele é para além de si mesmo. Impede o movimento em direção à sua própria história e à realidade presente, em que, como sujeito, se encontra verdadeiramente, e disperso.

³⁷³ GULLAR, 2004, p. 321-322.

Este espelho (a imagem especular de si) mantém o poeta como que dependurado em estruturas imaginárias, viajando apenas no curso da fantasia, como um relâmpago, isto é, como um fecho de luz ao longe: uma visão idealizante, a refletir um voo, que é o da fantasia do *eu* sobre o *eu*.

Apesar de, no poema, o eu-lírico exprimir-se, isto é, externalizar um conteúdo subjetivo, ele não consegue ainda sair do abismo em que fora afundado, o abismo do *eu*, de um *eu* ideal, imaginário, e, num sentido menos positivo, de um *eu* ilusório. Nele, o sujeito está não apenas situado. Na verdade, o interior do sujeito é também habitado pela imagem deste *eu*. O tom reflexivo da composição, nestes versos, é que vai tornando o abismo menos opressor, porque a consciência dele e do que ele produz dá ao poeta certo domínio sobre as afecções. Inclusive, possibilita que o sujeito se imponha sobre esta desmesurada paixão por si mesmo e tome consciência da existência de um lugar em que ele possa restituir-se como outro, através de uma relação direta com o *outro*: um fora.

A terceira parte de “O espelho do guarda-roupa” já traz maiores semelhanças com os poemas mais característicos de Ferreira Gullar: adota um tom de voz mais deliberativo, formado por um juízo de valor sobre as afecções expressas; reencontra o cotidiano como horizonte possível; e, se exerce, estruturalmente, a partir de cortes sintáticos e entradas abruptas no espaço branco da página, como a sugerir, agora sim, os movimentos de uma luta corpo a corpo entre a poesia, o poeta, a linguagem e as afecções subjetivas. A abundância de assonâncias em *a*, nos últimos versos, sugere que, ao expressar o que a consciência reflete, o poeta sai do abismo do *eu* e entra, de novo e verdadeiramente, numa zona de claridade e de iluminação: o mundo, o dia.

Ao final, o poema denuncia o vazio e a insatisfação experimentados por quem se identifica tanto com uma imagem idealizante de seu *eu*, a ponto de perder o sentido da vida social e da natureza, que restam fora: “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”. É que, mesmo narcísico, o desejo humano, o amor, parece sempre depender de um mundo em que possa se exercer, pois o *eu* não pode caber em si mesmo: “nada se basta/ contente de si”, como Gullar expressa no último poema da série “Nasce o poeta”, de *Muitas vozes*.

Outra compreensão que parece emergir do sentido geral de “O espelho do guarda-roupa” é a de que o ensimesmamento ou o amor excessivamente narcísico podem fazer mal à poesia, porque impedem o artista de reconhecer a poesia que há além de si, no mundo, nas coisas pequenas da vida, como no vento que sopra nas copas, no ladrar dos cães, ou na conversa da sala. Ao refletir apenas a imagem do poeta e os sussurros de seu *eu* identificado apenas consigo mesmo, o espelho deixa de refletir os barulhos sem os quais não haveria a vida deste *eu* e do *outro*, nem a natureza da qual os dois fazem parte; e, desta maneira, não haveria, por assim dizer, a poesia, que expressa a matéria subjetiva, formada na intersecção entre os seres e as coisas.

Recapitulando o que até aqui entrevemos, podemos considerar: nas quatro abordagens deste terceiro capítulo, buscamos interpretar os modos como se revela, em cada momento da obra poética de Ferreira Gullar, a relação do sujeito com seu *eu*, com a imagem especular de seu corpo, com sua subjetividade e com os sentimentos que a compõem. Assim, nessa variação, entre um e outro modo de “subjetivação”, a relação consigo mesmo se refaz, de cada vez, e fica ainda sempre por se fazer, pois ela sempre se faz “se metamorfoseando, mudando de modo”, segundo a análise de Deleuze³⁷⁴.

Vimos, no início, que a obra gullariana se realiza a partir de uma concepção própria da poesia como *expressão*. Vimos, também, que este modo de compreender a poesia pressupõe a existência de um corpo em que os sentidos da experiência se formam e do qual se externam. E, da mesma maneira, pressupõe uma relação desse corpo com o tempo e com a linguagem.

Neste processo, a linguagem, especialmente, cumpre uma dupla função: ao mesmo tempo em que, através dela, o conteúdo da subjetividade se externa (se exprime), também nela ele se espelha e com ela coincide, produzindo (pelo pensamento reflexivo) um movimento de interiorização do *eu* em sua própria imagem especular. Assim é que, ao se expressar, o sujeito lírico se depara com seu *eu*, refletido na linguagem.

Este encontro se dá de diversas maneiras e dele sempre decorre um tipo de afecção profunda. Tais afecções são o que identificamos como o *pathos* humano e criativo de cada composição. Os encontros do poeta com o seu *eu* apresentam-se sob o signo da *paixão*, porque esta imagem do *eu* refletida na exterioridade da linguagem afeta profundamente a constituição

³⁷⁴ DELEUZE, 2005, p. 111.

subjetiva, geralmente, colocando-a em crise, afundando-a num abismo, de que se sai apenas através de um trabalho, mesmo, com a própria linguagem, então, com a imagem de si. Assim é que, no início, “O espelho do guarda-roupa” se apresenta como uma metáfora do *pathos* humano e subjetivo formado pela visão imaginária e idealizante que o sujeito tem de seu *eu*; e, em suas duas últimas partes, é uma metáfora da luta desse sujeito por se libertar do domínio dessa visão.

Vimos, então, quanto a este poema, que a relação entre o sujeito e a imagem especular de seu corpo é tão apaixonada que, através dela, o sujeito lírico se afunda num abismo raso, em que o mundo está ausente. Ao final, ele percebe que é preciso reencontrar o mundo, situar-se entre as vozes que o compõem e que dão uma dimensão maior à vida. A parte final do poema expressa, assim, o movimento de saída do sujeito para fora de si mesmo, em direção a um lugar outro, em que ele torna-se outro, por estar, sobretudo, em relação com o outro que há além dele. É nesse outro lugar, um lugar fora, que o outro está situado, onde o *eu* e o outro se coadunam.

A PAIXÃO PELO OUTRO

*e meu coração vai repetindo teu nome
abafado pelo barulho dos motores
solto ao fumo da gasolina queimada.*

(Ferreira Gullar, “Pela rua”)

*O poema é solitário. É solitário e vai a
caminho. Quem o escreve torna-se parte
integrante dele.*

*Mas não se encontrará o poema,
precisamente por isso, e portanto já neste
momento, na situação do encontro – no mistério
do encontro?*

*O poema quer ir ao encontro de um Outro,
precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-
o e oferece-se-lhe.*

(Paul Celan, “O meridiano”)

*Tenho-te. Ter-te é não me esquecer.
Não me esqueço. És a lembrança de mim. Terrível
acusação.*

(Anelito de Oliveira, “Não durmo no que me
circunda”).

5.1

O MISTÉRIO DO ENCONTRO

Em “O espelho do guarda-roupa”, poema com o qual se encerra a abordagem do capítulo anterior, o sujeito lírico se percebe preso a uma visão alienante de si, preso a um abismo – o abismo do eu –, a que teria chegado através da imagem de seu corpo, mirada no espelho do guarda-roupa. Por ela seduzido, ele a ingeriu ao mesmo tempo em que nela mergulhou, num duplo movimento para dentro de si, à maneira de Narciso.

Depois de interiorizada, tal imagem revelou-se falsa, mantendo o sujeito suspenso numa zona de idealidade e alienação, afastado da vida social e até de sua própria história, cujos vestígios materiais e simbólicos encontram-se dispersos “fora”, na realidade exterior aos domínios dessa “falsa identificação”. O “fora”, nesse poema, aparece metaforizado na imagem do “dia” (tempo-espço da vertigem, como sugere o título do livro em que a composição figura); o “dia”, que de longe acena ao sujeito lírico, como que o chamando de volta à vida:

espelho
espelho velho
e por trás do meu rosto
o dia
bracejava seus ramos verdes
sua iluminada primavera.³⁷⁵

Se o “dentro” é, em “O espelho do guarda-roupa”, espaço de isolamento e alienação, o “fora”, a que o sujeito lírico retorna, é espaço de tensão e interação constitutiva: representa a realidade histórica e social, formada na intersecção entre os seres e as coisas e dos seres entre si; representa o mundo intersubjetivo, onde o eu e o *outro* se encontram e onde estabelecem, entre si, uma relação constitutiva.

Como Merleau-Ponty afirma, em *A fenomenologia da percepção*, é no mundo que o homem se conhece³⁷⁶, pois é no mundo que se tece o feixe de relações a partir do qual o “eu” se institui como sujeito. E o mundo, tal como Ferreira Gullar o visa no final dessa sua

³⁷⁵ GULLAR, 2004, p. 320-321.

³⁷⁶ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06.

composição, é mesmo o mundo fenomenológico, definido pelo filósofo francês como “mundo intersubjetivo”, resultante da “engrenagem” de minhas experiências com as do *outro*:

O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.³⁷⁷

Ao fim de “O espelho do guarda-roupa”, o eu lírico percebe que é, de fato, somente situando-se num espaço intersubjetivo, entre as vozes dos *outros* e os barulhos do mundo, que se vive a fundo o mistério da própria subjetividade. É tornando-se *outro*, e por meio de uma relação com o *outro*, que o sujeito se institui como tal.

Émile Benveniste também se posiciona assim em relação à condição do homem na linguagem, revelando-nos o *pathos* intersubjetivo existente em todo processo discursivo e, conseqüentemente, em todo processo de subjetivação:

A consciência de si só é possível se se tomar conhecimento de si por contraste. Eu só utilizo *eu* ao dirigir-me a alguém, que na minha alocação será um *tu*. É esta condição que é constitutiva da *pessoa*, pois, implica que, reciprocamente, eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*. Aqui se situa um princípio cujas conseqüências se projetam em todas as direcções. A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como *sujeito*, remetendo para si mesmo, como *eu*, no seu discurso. Por isso, *eu* instituo uma outra pessoa, aquela que por muito exterior que seja a “mim”, se torna o meu eco ao qual digo *tu* e que me diz *tu*.³⁷⁸

Com vistas a esse *pathos* intersubjetivo, em que “eu” e “tu” se afetam constitutivamente no interior da linguagem, podemos recobrar a noção gullariana da poesia como “luta corpo a corpo”; mas, nesta acepção, luta que se exerce “na linguagem” (e não apenas “com a linguagem”), entre as muitas vozes e os barulhos que compõem a vida e que põem o sujeito em relação com o mundo e com o *outro*.

³⁷⁷ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18.

³⁷⁸ BENVENISTE, 1976, p. 51.

Tratar-se-ia, segundo Deleuze, de uma espécie de “batalha de forças”, em que o eu é afetado, enquanto, também afeta: a “subjetivação” como o que se faz por dobra, a relação consigo supondo, antes, a relação com os *outros* ³⁷⁹. Preferimos empregar outra expressão, mais próxima do vocabulário utilizado pelo próprio Gullar, em seus poemas, textos críticos e depoimentos: sua poética como uma “batalha de vozes”, investidas de “força” e dialetizadas o tempo todo no espaço aberto da composição. Seu poema, então, como “alarido”, “tumulto”, “marulhar de vozes” – o que implica mais a tensão que a harmonia, mais a desordem e a agitação do que a fácil sintonia:

Muitas vozes

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

(estamos todos nós
cheios de vozes
que o mais das vezes
mal cabem em nossa voz

(...)

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido. ³⁸⁰

³⁷⁹ Em *Foucault*, Deleuze propõe que “a fórmula mais geral da relação do eu consigo é: o afeto de si para consigo, ou a força dobrada, vergada”. A subjetivação se fazendo por dobra, se exercendo, pois, como uma batalha entre forças. O autor também ressalta que toda relação de forças é um relação de poder e que o poder se exerce sempre como *afeto*, “já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças. Incitar, suscitar, produzir (ou todos os termos de listas análogas) constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos”. E é sempre do lado de fora que uma força é afetada por outras ou afeta outras. Assim, a relação consigo supõe, antes, uma relação com os outros; a subjetivação como um batalha de forças, as forças da vida, do trabalho e da linguagem. O processo é de constituição de “um lado de dentro da vida, do trabalho e da linguagem, no qual o homem se aloja, ainda que para dormir, mas, inversamente também, que se aloja no homem em vigília ‘enquanto ser vivo, indivíduo no trabalho ou sujeito falante’”. Em *A dobra* (1991, p. 46), Deleuze dirá, de modo mais próprio, o sentido preciso dessa operação: “É preciso colocar o mundo no sujeito para que o sujeito seja para o mundo”. E, em nota, recorre a Heidegger e Merleau-Ponty, a fim de evidenciar a questão ontológica do “dobramento” ou “entrelaçamento” da alma com o mundo, ou do sujeito com o mundo.

³⁸⁰ GULLAR, 2004, p. 453-454.

O poema gullariano é, como o poeta assinala nessa composição, um “alarido de vozes” que se dizem e se desdizem, repercutindo da voz daquele que nele “fala”. Para Octavio Paz, igualmente, a voz do poeta é um composto de vozes que são e não são suas. Pluralidade que, como Maria Esther Maciel esclarece, advém tanto do fato de o poeta ser, “enquanto leitor, ‘uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imagens’, como diria Calvino, quanto da consciência de ser, enquanto indivíduo, um eu em ‘perpétuo escindir-se de sí mesmo’”³⁸¹.

Assim é que, disperso em relação a si, o eu se procura em meio aos *outros*, lançado num mundo povoado por *outros* igualmente dispersos. Segundo Davi Arrigucci Jr., há um processo de “exploração intensa da subjetividade” a caracterizar, distintamente, os vários momentos da obra poética de Gullar. Na visão do crítico, a procura por si mesmo resulta, sempre, no encontro com o *outro*: “Subjetividade que amadurece na derrota, ganha forças, até caminhar ao encontro do outro, num movimento espontâneo e natural, em que o poeta acaba por *traduzir-se*, fazendo de fato da solidão multidão”³⁸².

Como Antonio Carlos Secchin nos mostra, esse *outro* não deve ser tomado no singular. Assim como o “eu”, na poesia de Gullar, se apresenta como vários, também o *outro* é diverso e plural:

E poesia, sempre, em busca do outro, ou melhor, de muitos outros, o outro que habita o eu, ou seja, a porção desconhecida e indomada de cada um de nós mesmos; o outro como protagonista do poema, no discurso solidário que se abre transitivamente para a aceitação do “ele” no universo antisolipsista do “eu”; e o outro como leitor/ interlocutor, na medida em que, para Gullar, qualidade e comunicabilidade não são fatores excludentes.³⁸³

Muitos *outros*, muitas outras vozes. O poema gullariano é, pois, um vetor de vozes que se dizem e se desdizem. Vozes que são inerentes ao próprio corpo poético e vozes que, vindas de fora, da realidade histórica, às da poesia se integram, e fazem do poema um espaço de interação mútua, porém, conflituos.

³⁸¹ MACIEL, 1995, p. 123.

³⁸² ARRIGUCCI JR., 1999, p. 323-324.

³⁸³ SECCHIN. In: GULLAR, 2008, p. xv-xvi.

*

“A ventania”, poema seguinte a “O espelho do guarda-roupa” em *Na vertigem do dia*, expressa, justamente, os sentidos de uma intersecção constitutiva entre as vozes que habitam um espaço “fora” e as vozes que habitam um espaço “dentro”.

Nesta sua primeira parte, uma clara divisão separa o “dentro” e o “fora” da casa de infância do sujeito lírico, de modo que o barulho do vento que sopra “lá fora” só é percebido como “rumor”, “sopro de ar apenas”, não sendo, de modo algum, voz humana, voz de alguém, que diz alguma coisa:

A ventania

A ventania
não é voz alguma –
é só rumor
 lá fora
enquanto leio Hoffmann
 (enquanto
 minha mãe costura e o arroz
 no fogo
 recende a família)

Não é voz de ninguém
a ventania
 é sopro
 de ar apenas
 um modo como o dia
 se faz
 (lá fora
 na quinta
 entre os galhos da mangueira
 e suas folhas)
 acima do telhado da casa
 a jorrar
 como se dia não fosse
 mas cascata ³⁸⁴

³⁸⁴ GULLAR, 2004, p. 323.

O espaço de dentro é onde o sujeito lírico se encontra e é a partir desse lugar que o poema, inicialmente, se realiza, já que assentado sobre a voz, por enquanto, exclusiva daquele que fala e que se dá a ver, ainda menino, concentrado no exercício da leitura.

O livro de Hoffmann simboliza toda uma tradição literária distante da vida comum, como o próprio poeta assinala nos depoimentos *Corpo a corpo com a linguagem* e “Uma luz do chão”. Desse último, citamos o seguinte fragmento:

Procuro entender o que se passou naquela tarde. Um moço de vinte anos com um livro encardido nas mãos enquanto fora da casa, à sua volta, fremia a vida, dos mangues da Baixinha às lojas e bares da praça João Lisboa. Um moço, já abandonado pela infância, buscando agora nos livros o sentido daquele mundo de sol e água, de vento e árvores, que fora outrora o seu reino feliz. Mas o livro de Hoffmann não recendia a sapoti, não me devolvia o cheiro fêmeo das marés. E, no entanto, nas palavras impressas, nas páginas amarelas do livro, eu adivinhava um fogo de vida que necessitava de mim, leitor, para acender-se. E era urgente acendê-lo porque, se algum homem lograra guardar a vida em palavras, então escrever ganhava sentido.³⁸⁵

Mergulhado na solidão do livro, temos “o menino”, alheio ao que se passa “lá fora”, buscando nas palavras impressas um sentido para aquela vida repleta de vozes que tanto falavam “lá fora”, mas que nada diziam “aqui dentro”. Paralelamente, as palavras do livro muito diziam “dentro”, porém nada revelavam “fora”: “Os contos de Hoffmann não me diziam respeito, e suas palavras impressas naquelas páginas mofadas me davam a impressão de que a literatura estava mais perto da morte que da vida”³⁸⁶.

Podemos tensionar a leitura desses versos de Gullar com o poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade. Este, um poeta ainda mais dividido entre o retraimento e a expansão, seus dilemas interiores e a participação no mundo; dissociação que constitui um dos aspectos mais significativos de sua obra, sendo sua expressão um desafio travado por ele, desde início, como sugere Davi Arrigucci Jr.³⁸⁷.

³⁸⁵ GULLAR, 2006, p. 161-162.

³⁸⁶ GULLAR, 1997, p. 06.

³⁸⁷ “Dar forma às coisas desencontradas que pululam no mundo e nunca deixam de pulsar junto com o coração batendo também em descompasso, perseguir o ressonância dos ecos de fora até os mais distantes fundos da alma, eis um desafio que desde o começo o poeta [Carlos Drummond] parece sentir, pois de fato já nasce com o mal-estar, o sentimento negativo da inadequação e da discórdia frente ao mundo dos tempos modernos” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 32).

Em “Infância”, de Drummond, o sujeito lírico relembra um evento ocorrido, também na casa em que crescerá; mas aqui, vemos-lo situado num espaço exterior, no quintal da casa, entre mangueiras, lendo “a história de Robinson Crusóé”. Enquanto isso, seu irmão pequeno dorme, a mãe fica sentada cosendo e o pai vai para o campo, a cavalo. Na segunda estrofe, descreve a “preta velha” convidando para o café. Na terceira, temos a mãe ainda cosendo, e cuidando para que não acorde o menino que dorme no berço, onde pousa um mosquito. O pai vai longe, campeando o mato sem fim da fazenda. E o sujeito lírico continua sua leitura do livro de Daniel Defoe. Já moço, quando escreve o poema, ele conclui: “E eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóé”³⁸⁸.

Algumas diferenças marcam o poema de Gullar e o de Drummond. Em “A ventania”, do primeiro, o sujeito lírico está enredado num espaço duplamente interior: o da casa e o do livro de Hoffmann. Em “Infância”, do segundo, o “menino” que lê ocupa um espaço duplamente “exterior”: o quintal da casa e o mundo além da vida em família, que o romance de Defoe proporciona conhecer. “O leitor mirim se distancia dos seus e da cidade natal pela fantasia, para discriminá-los de maneira menos sentimental e mais impiedosa, certamente mais acurada”, assinala Silviano Santiago, em comentário ao poema de Drummond³⁸⁹. Gullar, diferentemente, busca na literatura ouvir com mais contundência as vozes que sopram ao seu redor, se aproximar mais ainda desse mundo do qual se encontra apartado.

No poema de Drummond, a leitura tem o sentido de “libertação”, ampliação de um mundo “pequeno”: a casa patriarcal, a cidade de Itabira. No de Gullar, tem o sentido de isolamento, “fechamento” num universo imaginário.

Mas, eis que a ventania se potencializa e invade a casa e a vida das pessoas que estão “dentro”, mistura-se aos barulhos da água na torneira e da vassoura na sala, transformando até a perspectiva do sujeito lírico, que passa a reconhecer o vento como voz humana, voz de alguém, voz que diz alguma coisa, já que misturada às vozes da família:

Não é voz de ninguém
esse barulho
que se mistura ao som de nossa fala?

³⁸⁸ ANDRADE, 2010a, vol. 01, p. 10.

³⁸⁹ SANTIAGO. In: ANDRADE, 2002, p. xxiii.

entra ano sai ano
se mistura
aos sons de nossa casa
– da água na torneira,
da vassoura na sala? –
Não é voz
de mangueira?
de oitizeiro,
de sapotizeira?
Não é voz de ninguém
a desse vento
que venta numa cidade brasileira? ³⁹⁰

O tom interrogativo desses versos expressa a perplexidade sentida pelo sujeito lírico diante da força do vento a invadir a casa e os recônditos de sua subjetividade. O reconhecimento do barulho do vento como “voz humana” se exerce por meio de um diálogo com outras vozes, oriundas de espaços discursivos diversos. O eu lírico evoca-as de modo a solicitar a sua participação na indagação que engendra. Assim, ele expressa a variedade de vozes e perspectivas que habitam sua “interioridade” e que a colocam para “fora” de si, junto da expressão.

Mesmo em meio aos muitos obstáculos que compõem esse espaço (paredes, telhados, objetos, pessoas), o barulho da “ventania” não interrompe o seu curso, nem se fixa em nenhum objeto: nos espelhos, por exemplo, em que o vento apenas se mira sem se prender, indo além do que revela a imagem neles refletida:

Não fica a ventania nos espelhos
quer se mire
neles
debruçada na janela
ou de relance
quando batendo portas atravessa
outros cômodos da casa;
não fica tampouco nos cabelos
que assanha
nas toalhas
nos ramos que balança ³⁹¹

³⁹⁰ GULLAR, 2004, p. 323-324.

³⁹¹ GULLAR, 2004, p. 324.

Assim é que esse “vento” procede diferentemente do sujeito lírico de “O espelho do guarda-roupa”, que, seduzido pela imagem especular de seu corpo, nela se afundou. O que nos leva a considerar que estes dois poemas foram dispostos no livro um depois do outro, a fim de dialetizar duas posturas poéticas distintas: uma, que erige o poema como um espaço cerrado, no qual o sujeito lírico se fecha e se isola. A outra, mais em consonância com a própria postura poética e crítica de Gullar, que compõe o poema como um espaço aberto, o “dentro” e o “fora” integrados um com o outro.

Na própria sutura formal de “A ventania”, as vozes de dentro (a da poesia e a do poeta) são atravessadas pelas vozes de fora (a da natureza e a da realidade social). Instaure-se, assim, uma tensa dialética entre mundo interior e mundo exterior, a ponto de ambos convergirem num mesmo espaço enunciatório, onde se dizem e se desdizem elementos oriundos da experiência com a tradição literária (o livro de Hoffmann) e da experiência com o mundo histórico (a Quinta dos Medeiros). Elementos que, dialetizados, se exprimem nos movimentos ondulatórios da sintaxe, na mescla estilística que caracteriza o vocabulário e no jogo entre perspectivas opostas (a ventania é só rumor/ a ventania é voz de alguém).

Muitas são essas vozes que se dizem e se desdizem no espaço, agora aberto, da casa, da subjetividade do menino e do poema. Temos, de um lado, a voz do poeta, confundindo-se com a do sujeito lírico; uma voz que é, em certos aspectos, referencial, já que, em depoimentos e entrevistas concedidos pelo autor, a cena apresentada na composição é narrada como fato ocorrido na sua adolescência. Temos, também, o livro de Hoffmann representando a tradição literária, de onde a voz do sujeito lírico emerge e a qual supera, abrindo-a às vozes da vida.

O barulho da ventania simboliza, de início, o processo histórico e social: “um modo como o dia se faz *lá fora*”. Ao final, depois de tensionado com as outras vozes, ele se converte em metáfora da poesia, que ascende da realidade e que expressa os sentidos de uma afecção constitutiva, em que o eu é atravessado pelas vozes que dão a ver e a ouvir o mundo “lá fora”, um mundo outro.

Todo vento
ventado aqueles anos
na Quinta dos Medeiros
se teria esvaído sem lembrança
não fora haver naquela casa
de esquina

para ouvi-lo
ao menos um menino ³⁹²

Assim como o vento é o que desfaz os limites entre o “dentro” e o “fora” da casa e da subjetividade do menino, a poesia é o que supera a contradição (jamais plenamente superável) entre o sujeito e o mundo. Em texto sobre Augusto dos Anjos, Gullar argumenta que expressar essa contradição (e, pela expressão, superá-la) é o propósito que leva o poeta a escrever. “Qualquer concepção que não veja a poesia como esforço de superação – que jamais se dá para sempre – dessa contradição, ignora a natureza real do problema” ³⁹³.

Para Gullar, “a poesia é um modo específico de tentar essa superação infinitamente recomeçada” ³⁹⁴. A coerência estética, diferente da coerência conceitual, revela um novo modo de ser dos sujeitos e das coisas, ao estabelecer entre eles um outro tipo de relação paradigmática (significante-significado) e sintagmática (significante-significante). “Esse 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 de tribo têm um novo sentido” ³⁹⁵. A obra poética constitui, assim, “um universo de significações próprio”, que transcende o real ao transfigurá-lo no universo particular, mas coextensivo, da linguagem.

Também para Merleau-Ponty, a expressão tem tão alto poder de transformação que faz a significação viver “em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão” ³⁹⁶.

E, entre todas as operações expressivas, é a fala, na visão do filósofo, a única “capaz de sedimentar-se e de constituir um saber intersubjetivo” ³⁹⁷. Em outras palavras, somente a fala pode significar-nos fora de nós e mover-nos em direção ao *outro*, ao ponto em que podemos estabelecer com o *outro* uma relação constitutiva.

³⁹² GULLAR, 2004, p. 324.

³⁹³ GULLAR, 2008a, p. 1033-1034.

³⁹⁴ GULLAR, 2008a, p. 1034.

³⁹⁵ GULLAR, 2008a, p. 1054.

³⁹⁶ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248.

³⁹⁷ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 257-258.

A “fala poética”, a “fala autêntica”, faz nascer um sentido novo e reconduz-nos de volta à “carne do mundo”, estofado do meu corpo e do corpo do *outro*. Assim é que, no interior de um mundo falado e falante, emerge uma nova significação do mundo: este como um espaço intervalar entre as minhas experiências e as do *outro*, entre a minha fala e a do *outro*, pela intersecção entre ambas.

Vem de longe, na obra poética gullariana, a imagem do “vento” figurando como metáfora de uma concepção própria da “fala poética”. Em “Um fogo sem clarão queima os frutos”, de *A luta corporal*, a “fala” é apresentada a partir da metáfora do “cone do ar” girando: “as velhas forças movendo a luz”³⁹⁸. Também em “A fala”, do mesmo livro, o poeta define a sua linguagem como “filha deste chão, vento que dele se ergue”³⁹⁹, reportando-nos à realidade humana e social de que emerge a matéria primordial de sua lírica (“o brilho baixo”). A poesia é, nessa acepção, o que transcende os condicionamentos sociais, existenciais e estéticos que apartam o sujeito de si e do *outro*, e os impendem de viver, de modo pleno, os mistérios da intersubjetividade⁴⁰⁰.

O vento figurando como metáfora da poesia é, para nós, mais um indício de que o fundamento da poética gullariana é a paixão. O vento é o que se move, ou o que move, impulsiona. E “ser movido”, segundo Gérard Lebrun, é um dos atributos essenciais do sujeito paciente. Tal caracterização deve-se ao fato de o ser, enquanto tal, conter matéria, sendo, portanto, carente de determinação, tendo “que mudar (de lugar ou de quantidade ou de qualidade) para receber uma nova forma”⁴⁰¹. Conclui-se que o ser “não possui todas as qualidades de uma só vez, e que a aparição destas depende da intervenção de um agente exterior”⁴⁰².

Nessa direção, podemos estender os sentidos da identificação entre os limites de um “dentro” e um “fora”, que o movimento da fala transpõe e supera, a um aspecto geral da

³⁹⁸ GULLAR, 2004, p. 45.

³⁹⁹ GULLAR, 2004, p. 41.

⁴⁰⁰ No depoimento *Uma luz do chão*, Gullar afirma: “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 do chão que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens” (GULLAR, 2006, p. 152).

⁴⁰¹ LEBRUN. In: NOVAES (Org.), 1987, p. 18.

⁴⁰² LEBRUN. In: NOVAES (Org.), 1987, p. 18.

poética gullariana: a intersecção que nela se estabelece entre a realidade subjetiva e a realidade objetiva, estando aquela sempre a ser atravessada e movida pelas forças que se formam nesta, e esta a ser manifesta, estética e dialeticamente, pela voz pessoal do sujeito lírico.

Segundo Rancière, a própria noção de metáfora pode ser identificada à “função do transporte”. De acordo com o filósofo, o lirismo moderno deve ser pensado como uma nova experiência política do sensível ou experiência sensível do político, traduzida na figura do “viajante”, que desdobra seus passos pelo espaço perceptivo, que os ritma numa marcha, numa viagem; através dela, o “eu” se transporta para o “nós” da comunidade, identificando-se com o *outro*, seu “semelhante”:

Acompanhamento quer dizer várias coisas: primeiramente, a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si mesma como sendo o ato de se acompanhar, como a co-extensividade do *eu* a seu dito (quer o poema seja ou não em primeira pessoa), ou seja, uma certa maneira, para o poeta, de se constituir e de constituir seu semelhante, seu irmão, o “hipócrito leitor” de Baudelaire, como caixa de ressonância de seu canto. Mas, também, esse *eu* que acompanha o poema e se produz como ressonância de seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um certo território, nele faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões, e estabelece nesse percurso uma relação com o *nós* da comunidade.⁴⁰³

Em “Nasce o poema”, de *Barulhos*, a poesia é o que “sopra”, o que impulsiona as palavras a percorrerem o espaço sensível, recolhendo as coisas e os corpos, e desdobrando-os em seu espaço enunciatório:

onde ela sopra
 (a poesia)
 muda-se o tempo
 em coisas
 eternas:
 xícaras
 prateleiras
carretéis
 de linha
que a gente carregará
 ou melhor
 flutuará
 com elas

⁴⁰³ RANCIÈRE, 1995, p. 108.

página
pois
a poesia
tem seu próprio tempo e modo
de nascer:
eu de qualquer maneira
teria que ir embora
e nunca mais voltar
à loja do Kalil
para que o poema nascesse
um dia

teria
que viver tardes e noites
de exílio em Santiago
do Chile em Moscou
(mãe
e filha
sob um guarda-sol azul
às três da tarde
na Prospekt Lenina)
longe da loja
o Kalil sentado junto ao balcão
como numa fotografia
(à margem do pesado tráfego
da rua Haddock Lobo)
e me deixar levar
para mais longe e mais longe
para além dos Urais
além de Tcheliábinsk
com seus campos de trigo
verde e a moça
de olhos verdes e a poça
de lodo verde e a praça
de erva verde
erva
verde erva
verde⁴⁰⁶

O poema afirma seu caráter autônomo, nascendo no seu tempo e em seu modo próprio de nascer. No mesmo passo, percorre com o poeta o espaço social e histórico que dá lugar (legitimidade) ao seu *pathos* criativo, inscrevendo-o, antes, como um *pathos* humano. Nesse percurso, temos a subjetividade lírica como uma “maneira de se deslocar por um território,

⁴⁰⁶ GULLAR, 2004, p. 399-400.

num certo tipo de coincidência entre visões e palavras, que constitui esse território em espaço de escrita”⁴⁰⁷.

Essas visões, em “Nasce o poema”, são as do *outro*; os passos, também perdidos, da comunidade humana, e recolhidos pelas palavras: “mãe/ e filha/ sob um guarda-sol azul/ às três da tarde/ na Prospekt Lenina”; “O Kalil/ sentado junto ao balcão/ como numa fotografia”. O poeta, por sua parte, é levado ainda mais longe (“ser movido”, como vimos, é um atributo do ser paciente), “para além dos Urais/ além de Tcheliábinsk”. É, então, levado ao espaço mesmo em que o poema, preenhe de si, expressa o teor de seu *ethos*, constituído a partir da relação com o “fora”, com a história, mais precisamente: os passos perdidos do poeta no exílio, ou no próprio Brasil (àqueles anos, lugar de grandes tensões sociais e políticas).

⁴⁰⁷ RANCIÈRE, 1995, p. 109.

5.2 AS PAIXÕES ESPÚRIAS

Tentamos, acima, mostrar que a poesia de Ferreira Gullar não se situa num espaço interior, nem num “fora” absoluto, mas, no ponto de intersecção entre duas dimensões: sujeito e mundo, obra e vida, imaginação e experiência concreta. Vimos como a presença do sujeito ao mundo coloca-o, já, em presença do *outro*, e como o dizer sobre si implica sempre um dizer sobre o *outro*, sendo a subjetividade lírica e o poema no qual ela se expressa instâncias discursivas compostas de vozes “que o mais das vezes/ mal cabem em nossa voz”⁴⁰⁸.

Pretendemos, a partir deste ponto, analisar os modos como se exerce a relação com o *outro*, ao longo da obra poética gullariana. Neste subcapítulo, concentrar-nos-emos em *A luta corporal*; mais precisamente, na leitura do “poema português” intitulado “8” e dos poemas em prosa da seção “As revelações espúrias”. Nosso objetivo é verificar como, nesse livro de estreia, já impera a paixão pelo *outro*, assimilada às outras paixões estudadas – a paixão pela poesia e a paixão pelo eu.

Maria Zaira Turchi, ao propor a divisão da obra de Gullar em fases, classificou o lirismo de *A luta corporal*, com o de *O vil metal* e o de *Poemas concretos/ neoconcretos*, de “lirismo solitário”. Segundo ela, o poeta busca, através de um vai e vem solitário com a linguagem, encontrar a poesia. Tal busca equivaleria à da própria identidade: “Trata-se de um lirismo solitário; o poeta mergulhado num forte subjetivismo vê os seres debaixo de uma perspectiva que os isola em sua existência diferente”⁴⁰⁹.

Que nos poemas de *A luta corporal* o poeta está só, lutando com a linguagem, isso é inegável: “Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível”⁴¹⁰. Porém, importa considerar que a luta que aí se trava é por transcender a solidão, é por estabelecer com o *outro* uma intersecção constitutiva, a partir da qual ele possa se reconhecer como indeterminado (esteticamente, existencialmente e historicamente).

⁴⁰⁸ GULLAR, 2004, p. 453.

⁴⁰⁹ TURCHI, 1985, p. 81.

⁴¹⁰ GULLAR, 2004, p. 58.

Assim é que, em *A luta corporal*, à busca da poesia e à de si mesmo soma-se a do *outro*: o “tu” que o “eu” procura debaixo das palavras:

Só o que não és conheço – e só o que não sou te procura, que o ser não caminha no ar. A palavra te cobre – e debaixo dela estás rutilante como um astro ou um pássaro vivo na mão. Separam-nos os vícios do corpo e a presença geral do dia.⁴¹¹

No final do ensaio “Traduzir-se”, ao indagar se os poemas de *A luta corporal* se situavam ou não numa dimensão também social, João Luiz Lafetá responde que sim: “Eles exprimiam um tormento do “eu”, mas exprimiam também [...] o isolamento terrível no qual vivemos dentro da sociedade. Neste sentido, eles davam concretude lírica a uma condição geral que é ao mesmo tempo a condição particular de cada um de nós”⁴¹².

Esse isolamento, referido pelo crítico, é um aspecto distintivo da vida moderna, marcada pela vulnerabilidade e pela instantaneidade das relações humanas: o sujeito, lançado em meio à multidão, perde sua individualidade, à medida que se torna, também, incapaz de reconhecer a do *outro*. Tal forma de alheamento tem raízes no processo de constituição da cidade como espaço próprio à vida moderna, condicionada pelas estruturas capitalistas de produção e de mercado. Situação que fora expressa de modo fundador por Baudelaire, principalmente, em seus poemas em prosa: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio da multidão ocupadíssima”⁴¹³.

A questão do poeta, desde Baudelaire, é, pois, “povoar sua solidão”, rompê-la, de modo a se ouvir as muitas vozes que, no real, se calam ou são arbitrariamente silenciadas. Walter Benjamin, citando George Simmel, comenta a “visão” que se tinha do próximo, na época de Baudelaire. “Visão” que, segundo o filósofo, provinha de uma inquietação de origem peculiar e se caracterizava pela ausência da voz do *outro*:

⁴¹¹ GULLAR, 2004, p. 26.

⁴¹² LAFETÁ, 2004a, p. 202.

⁴¹³ BAUDELAIRE, 2009, p. 67

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.⁴¹⁴

Seguindo essa hipótese, não é que fosse impossível ver o *outro*; impossível era ouvi-lo e fazer-se ouvir por ele. No século XX, com a desagregação do espaço e a dispersão do homem, também a visão do mundo, a de si próprio e a do *outro* entram em crise. Sobre esse duplo processo de perda de contato com a realidade intersubjetiva (que envolve a visão e a audição), Octavio Paz afirma:

Todos los hombres, sin excepción, por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de la reunión. (...) cuando caímos en el sínfin de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula.⁴¹⁵

Em “tempos sombrios” como o momento da passagem para a segunda metade do século XX (momento em que Gullar produzia os poemas de *A luta corporal*), o alheamento social e metafísico se agudiza e se torna mais tensa a relação com o mundo, consigo próprio e com o *outro*. Primeiro, temos o problema da divisão dos homens em campos ideológicos distintos (capitalismo/ comunismo), mas, antes, o da divisão da sociedade em classes. Temos, também, a crescente especialização do trabalho artístico, com a fragmentação do exercício criativo refletindo a fragmentação das relações sociais. Além disso, pesaram bastante, na época, os traumas pelas mortes e destruições causadas durante a II Grande Guerra e em outros conflitos, especialmente, os inspirados pelo Fascismo.

No Brasil, especificamente, temos os efeitos (ainda sentidos pela classe intelectual e artística) da repressão empreendida pelo Estado Novo, nos anos progressos. E durante o Governo Dutra (1946-1951), a discussão política e social tanto se arrefece que, à sua imagem, a produção poética se estagna, “condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos,

⁴¹⁴ SIMMEL, *apud* BENJAMIN, 1989, p. 35-36.

⁴¹⁵ PAZ, 1999, p. 326.

revoltas contidas, sonetos”, como assinala Lafeté⁴¹⁶. Esse era, segundo o crítico, um momento de sectarismo ideológico profundo.

Dentre os fatores de ordem propriamente literária que, à época, implicaram no alheamento dos poetas nas “dobras” da linguagem e da forma, temos a crescente valorização da poética da poesia pura e do hermetismo, vertente da lírica moderna representada, especialmente, pelas obras dos franceses Stéphane Mallarmé e Paul Valéry⁴¹⁷. O distanciamento quanto à realidade histórica e ao homem comum distingue o pensamento poético desses dois autores.

Valéry, que se dizia sofrer do “mal agudo da precisão”, viveu e expressou outro tormento: o do solipsismo. Pesando essas duas medidas, Michael Hamburger avalia que “a pouca consciência de outras vidas que não sejam a do artista e do pensador abstrato” limitou em muito a obra do autor de *Monsieur Teste*: “a precisão e a lucidez do pensamento de Valéry se tornariam uma moléstia por causa do ‘elétron positivo’ nele que repetia monotonamente: ‘Só há um eu. Só há eu. Só há eu, eu, eu...’”⁴¹⁸.

No Brasil, temos a chamada “Geração de 45”, cultivando uma poética também afastada da realidade histórica, situada nas regiões solenes do sonho e do mito. Seu retorno às formas clássicas representou, para muitos, um retrocesso em relação ao Modernismo. Para outros, significou um avanço no processo de sofisticação da linguagem modernista, iniciado na década de 30, com Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima. José Guilherme Merquior, grande estudioso da poesia modernista do Brasil, é enfático ao considerar o programa poético da “geração de 45” uma “dege(ne)ração”⁴¹⁹. A revolução estética empreendida pelos autores

⁴¹⁶ LAFETÁ, 2004a, p. 116.

⁴¹⁷ De acordo com Alfonso Berardinelli, a base esquemática do que Hugo Friedrich considera a “estrutura profunda e transcendental da lírica moderna” seria representada pela obra de Mallarmé e Valéry. Assim, ao descrever essa “estrutura”, o crítico alemão estaria promovendo uma visão mais concernente à poética da poesia pura que ao movimento geral da lírica moderna. Berardinelli sintetiza, em poucas palavras, a compreensão da poesia moderna difundida por Friedrich, neste seu livro: Uma lírica que “não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente” (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

⁴¹⁸ HAMBURGUER, 2007, p. 99.

⁴¹⁹ MERQUIOR, 1996, p. 48.

envolvidos com a “Semana de Arte Moderna de 1922” teria sido negada pelos “bons meninos” da “terceira geração”, e o contato com o público, renovado naquela primeira fase, teria sido traído. Merquior cita e avalia algumas das principais características da poética da “geração de 45”, tendo como parâmetro, em sua crítica, o Modernismo de 1920 e 1930:

Mas a linguagem de 45 é o avesso do poema-piada. Seu vocabulário parece nascido no dicionário de Cândido de Figueiredo. Suas imagens são “raras”, de rara anemia e abstração. Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22. A poesia pôs gravata. Uma seriedade difusa se espalhou pelo verso. E uma “construção” de falso ar pensado; como se os poetas, não chegando a meditativos, ficassem apenas meditabundos. Um passadismo parnasiano fez a sua “rentrée”. Da necessidade da forma se deduziu, com moderada inteligência, a imposição da forma. E o que foi pior, sem que fosse uma ordem de escola; foi antes engano coletivo e irreparável.⁴²⁰

A ligação de Ferreira Gullar com o cenário poético em que *A luta corporal* surge é bastante controversa. Partindo do exercício de uma poética igualmente tradicional, com os “Sete poemas portugueses”, o livro contesta as normas técnicas e formais que se impunham sobre a produção do momento, além da tendência a refugiar-se num espaço de penumbra e solidão.

O penúltimo desses poemas denuncia o teor da solidão sentida no interior de uma poética fechada em si mesma, voltada para um tipo de “transcendência vazia”: puro movimento da linguagem no entorno de si mesma. Os muros da forma fixa, além de barrarem o curso natural da poesia pelo tempo e o espaço históricos, prendem os sentidos das palavras num “recinto sem fuga”, onde sequer há “vestígios de vida putrescível”, isto é, vestígios de vida humana:

8

Quatro muros de cal, pedra soturna,
e o silêncio a medrar musgos, na interna
face, põe ramos sobre a flor diuturna:
tudo que é canto morre à face externa,
que lá dentro só há frieza e fuma.

Que lá dentro só há desertos nichos,

⁴²⁰ MERQUIOR, 1996, p. 51.

ecos vazios, sombras insonoras
de ausências: as imagens sob os lixos
no chão profundo de ostras vis e auroras
onde milagres são poeira e bichos;

e sobretudo um tão feroz sossego,
em cujo manto ácido se escuta
o desprezo a oscilar, pêndulo cego;
nada regula o tempo nessa luta
de saís que ali se trava. Trava? Nego:

no recinto sem fuga – prumo e nível –
som de fonte e de nuvens, jamais fluis!
Nem vestígios de vida putrescível.
Apenas a memória acende azuis
corolas na penumbra do impossível.⁴²¹

O poema, em sua forma e sutura, representa a estrutura do espaço que descreve. Compõe-se de quatro estrofes, cada uma correspondendo a um “muro de cal”, e todas juntas formando um único recinto, rígido e autossuficiente (“pedra soturna”), equilibrado sobre suas próprias partes (“prumo e nível”). Ao todo, são vinte versos alexandrinos, divididos pelas quatro estrofes, de modo a constituir quatro blocos de cinco versos, ficando sempre um no meio como correspondente ao primeiro e ao último, pelo modo como rimam. As rimas, aliás, acentuam o sentido de “emparedamento” que na estrutura do texto observamos, e sugerem um alto sufocamento dos recursos sonoros no interior do verso. O vocabulário, como Lafetá avalia, é comum ao que predomina nos poemas dos autores ligados à “geração de 45”, na medida em que remete “a um universo abrandado de desespero em surdina, de solidão, incomunicabilidade”⁴²².

O sujeito lírico situa-se no limite desse espaço que descreve, isto é, no intervalo entre o “fora” e o “dentro” de uma poética fechada em si mesma; mas situa-se de modo crítico, denunciando o que, no espaço interior (de que se desprende), vê, ouve e sente. O que vê é quase nada: “desertos nichos” e “as imagens sob os lixos”, a experiência com o “vazio” expressa por meio de imagens desinteressantes e desagradáveis. O que ouve é, também, pouco considerável: “ecos vazios”, “sombras insonoras de ausência”. A ausência, aqui, é

⁴²¹ GULLAR, 2004, p. 08.

⁴²² LAFETÁ, 2004a, p. 130.

principalmente de voz humana (“vida putrescível”). E o que sente apresenta-se como resultado da nulidade dos sentidos perante um universo imagético e sonoro igualmente nulo: sente o *pathos* da solidão, a partir do qual tudo se apresenta como mórbido e sem força de expressão.

A solidão não é, pois, determinada apenas pela estrutura do espaço enunciatório, mas, também pelo que nele se situa. As coisas, “lá dentro”, não se relacionam constitutivamente, são alheias umas às outras e ao ser que, com elas, habita o lugar. A indiferença do tempo, que oscila com desprezo, conduz à sensação de impotência e de desamparo. E os limites da memória mantêm o sujeito preso a uma visão ultrapassada do mundo, em meio a corolas azuis que se acendem no “vazio” (“na penumbra do impossível”).

Depreende-se dessa leitura que o poema de forma fixa, voltado para si mesmo e em si mesmo fechado, é como um “recinto sem fuga”, em que nada flui, nem a própria poesia. As paredes da forma barram o fluxo da linguagem e da imaginação. As águas da poesia se esbarram nos muros da métrica, da estrutura estrófica e das rimas em cadeia. A luta com a linguagem, “lá dentro”, não chega a ser travada; o canto morre antes de alcançar o fora. Contraditoriamente, é de dentro da forma fixa que a voz crítica e irônica que se expressa no poema advém. O poema, conquanto estruturado sobre si próprio, é dito por uma voz que não está totalmente nele situada, o que implica numa forte dissonância entre os elementos internos e os externos, e, assim, na própria conjuntura da luta. Essa dissonância tem origem no embate entre a voz irônica do sujeito lírico e a da tradição, representada pela estrutura lírica.

Ao destacar-se do espaço de isolamento e alienação (que é, segundo a compreensibilidade do poema, toda composição de forma fixa) o eu lírico se posiciona numa ordem diversa: ele está fora do espaço de dominação estética em que se afundam os *outros* (considerando que o retorno às formas clássicas constituía uma tendência da poesia brasileira, na época), embora, permaneça lutando por se libertar de todo do *pathos* (a solidão) implicado nessa experiência.

Nesta luta, o eu abre um clarão na estrutura do espaço discursivo de que se diferencia; esse clarão é o da linguagem: uma espécie de rasgo discursivo que divide o simbólico, constituindo-se como uma estratégia de oposição. Podemos dizer, com Rancière, que esta

atitude do poeta de “sacudir a poeira das regras caducas e a pompa das expressões convencionadas”⁴²³ não encerra, apenas, um projeto de emancipação estética do lirismo.

Refere-se em primeiro lugar ao sujeito do poema, ao eu da enunciação lírica. Emancipar o lirismo quer dizer liberar esse eu de uma certa política da escrita. Pois os velhos cânones, aqueles que distinguiam os gêneros poéticos, suas regras próprias e sua dignidade respectiva, eram claramente políticos.⁴²⁴

Nesse “poema português”, intitulado “8”, o jogo dialético se dá, também, num nível imagético: mais precisamente, entre figuras de luz e treva (o que Alcides Villaça considera “fundo comum” de *A luta corporal* e de toda a poesia de Gullar⁴²⁵) e indica que, nesse espaço fechado da forma fixa, há sempre uma luz fina procurando submergir da escuridão e se expandir no mundo: “uma luz do chão”, como dirá o poeta, uma luz que transcenda os condicionamentos sociais, existenciais e estéticos. Tanto os recursos sonoros (a dissonância) quanto os imagéticos (a obscuridade) denunciam o estado de fragmentação da produção poética, naquele momento.

O próximo e último poema dessa série sugere que o movimento do sujeito, entre as trevas e as luzes de um espaço poético fechado, deságua num outro espaço de total solidão: o espaço social da época. Como Maria Zaira Turchi salienta, ocorre aí um deslocamento, uma viagem de volta para o externo. Nas seções seguintes, o poeta percorre o mundo em busca da poesia, de si mesmo e do *outro*.

Em “O anjo”, o eu encontra o *outro*, olha-o, identifica-o, “tal se em profundo sigilo/ de mim o procurasse desde o início”⁴²⁶. Na solidão do *outro*, o eu se afunda. O embate entre esses dois corpos se dá com tamanha violência que a “neutra existência” do anjo logo “se quebra”. E desamparado, sozinho num palco feito de ruínas, o sujeito lírico se desespera, enquanto espera a morte⁴²⁷.

⁴²³ RANCIÈRE, 1995, p. 105.

⁴²⁴ RANCIÈRE, 1995, p. 105.

⁴²⁵ VILLAÇA, 1998, p. 90.

⁴²⁶ GULLAR, 2004, p. 09.

⁴²⁷ GULLAR, 2004, p. 10.

Esse poema e os das séries seguintes (intituladas “O mar intacto”, “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”) apontam para uma interpretação comum: neles, o poeta percorre o mundo, entre imagens de destruição e ante um tempo que se corrói, indiferente aos homens que são, por sua vez, indiferentes uns aos outros. O desamparo que o sujeito sente é enorme, e a impotência ante o fluir do tempo só aumenta o seu desespero, como podemos ler em “As pêras”:

O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é o cansaço
de si. As pêras 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.⁴²⁸

Nesses versos, a fragmentação da sintaxe expressa, justamente, a fragmentação entre os homens e entre eles e as coisas. O verbo “passar”, nos últimos versos do trecho citado, aparece dividido (“pas-/sar”), o que nos leva a considerar que o próprio dizer do sujeito surge determinado pela desconexão interior e exterior que assola a sua relação com os *outros* e com o mundo. Por isso, é no “nada”, no vazio de sentido, que a sintaxe esbarra, configurando um cenário de desolação e desespero.

Conforme Lafetá, nesse poema as imagens de coisas em desagregação e da passagem indiferente e destruidora do tempo simbolizam “o alheamento entre as coisas” e “a

⁴²⁸ GULLAR, 2004, p. 18.

desagregação física, o apodrecimento que conduz à morte ou que a segue – à morte, ponto máximo da perda do sentido”⁴²⁹. O próprio poeta, em depoimento, diz sobre esse seu texto que, nele, a distância entre as coisas representa a distância entre os homens. O dia comum, “dia de todos”, é o da diluição do humano na solidão dos objetos. “Quer dizer, o dia comum não é a solidariedade entre as pessoas, não é a comunicação de uma pessoa com a outra, não é a soma de interesses que constitui a comunidade. Não, não. O dia de todos é a distância entre as coisas, quer dizer, as pessoas como as coisas estão todas isoladas e morrendo”⁴³⁰.

Na seção “Os cavalos sem sede”, Gullar adentra num universo poético distinto do percorrido, marcado pela suspensão da realidade nas dobras da imaginação. Nesses poemas, a obscuridade sugere um cenário dividido: nos limites da subjetividade, da individualidade e da imaginação lírica, o eu procura o *outro*, procura situar-se positivamente em relação a ele, mas esbarra nas fronteiras sociais, existenciais e estéticas que insistem em isolá-los. A referência a nomes como “Harry”, “Joe” e “John” sugere a visão do *outro* como estrangeiro; então, como aquele que fala outra língua e que devém de outra realidade. Por isso, temos, nesses poemas, a distinta utilização do código linguístico: uma fala emperrada nos limites da comunicação. A crise de identidades (mais ainda, o choque de identidades) afeta tanto a linguagem que, aí, ela também entra em crise.

Nos poemas da seção “As revelações espúrias”, essa crise ganhará contornos mais definidos, à medida que se agudiza. A relação com o *outro* se expressa sob o signo da *paixão*: um *pathos* humano determina o *pathos* criativo dessas composições, marcadas pela agressividade da linguagem e pela presença do humor negro.

* *

Conforme Ferreira Gullar, Murilo Mendes foi o primeiro a perceber um substrato surrealista nos poemas de *A luta corporal*⁴³¹. O próprio poeta maranhense reconhece que, especialmente, os textos da série “As revelações espúrias” foram escritos em proximidade com

⁴²⁹ LAFETÁ, 2004a, p. 141.

⁴³⁰ GULLAR, *apud* LAFETÁ, 2004, p. 145.

⁴³¹ *Cf.* GULLAR, 1998, p. 35.

a técnica da escrita automática, embora sua ideia fosse sempre manter-se no concreto, não atingir a dimensão do sonho: “Queria introduzir, na realidade, o delírio e o ‘deslimite’. Mas não queria sair do concreto. Não queria uma poesia de sonho. Apenas revelar o que há de delirante no real”⁴³².

Diversos críticos, ao comentar esses poemas, reportam-se, igualmente, à estética e ao pensamento da vanguarda liderada pelo francês André Breton. Antonio Carlos Secchin, em artigo de 1994, pondera que, em *A luta corporal*, o que devém dessas “impregnações surrealistas” tem um caráter “excessivamente datado”⁴³³. Thereza Domingues relaciona a desarticulação da linguagem e o movimento de descida ao inconsciente, patente nesses poemas, à linguagem automática e ao automatismo psíquico. “Ao tentar substituir a representação pela não-representação”, o poeta “avizinha-se da loucura”⁴³⁴.

Maria Zaira Turchi, do mesmo modo, reporta-se à escrita automática como modo de se tentar chegar à origem, à “verdade que se esconde atrás da falsa aparência”⁴³⁵. Mas, para essa crítica, a relação da poesia de Gullar com o surrealismo se institui não apenas num nível estético ou psicológico. A busca, nesses poemas, é sobretudo por uma “linguagem autêntica, reveladora dos seres e das coisas”; então, de uma linguagem reveladora da condição intersubjetiva que determina a especificidade das coisas e dos seres. A descida à sintaxe da prosa constitui uma descida à linguagem das coisas em fluxo, uma transitividade tão extrema que supera a si mesma.

Acreditamos ser possível ir além da questão da proximidade entre a técnica surrealista e a escrita poética de Gullar. Podemos, em nossa análise, tentar acompanhar os movimentos da linguagem a dar consistência a uma verdade escavada do fundo das aparências; e, assim, alcançar o ponto de ebulição dessas composições, aquele no qual as coisas e os seres põem-se em constante e intensa confrontação.

Mais que a técnica, o pensamento surrealista pode nos ajudar nessa tarefa. Principalmente, em sua relação com a sociedade burguesa e moralista daquele início de século

⁴³² GULLAR, 1998, p. 35.

⁴³³ DOMINGUES, 2007, p. 162.

⁴³⁴ SECCHIN, 1996, p. 125.

⁴³⁵ TURCHI, 1985, p. 54.

XX. Na visão de Cláudio Willer, o fundamento e “a razão de ser” do surrealismo são, não a tentativa de revolucionar ou questionar a criação artística, “mas sim de repensar e refazer o homem, a sociedade, e a relação entre o homem e a sociedade, passando pela revalorização do *sujeito*, porém, entendido dialeticamente, como relação com o que lhe é exterior e com o inconsciente”⁴³⁶.

Devemos, por isso, pensar o surrealismo, não como uma escola literária, mas como um “projeto de conhecimento” e de transformação radical da poesia e da sociedade. O termo “surrealismo”, tal como Breton o define, supõe uma descida vertiginosa nas zonas obscuras do real. A escrita surrealista (não reduzível ao automatismo psíquico) consiste num lançar-se da imaginação em esferas desconhecidas da realidade: aquelas, historicamente, negadas ou negligenciadas pela razão.

É nesta óptica totalizadora que é necessário compreender o ‘supra-real’, que, de modo nenhum, é o contrário do real, mas a reintrodução naquilo que habitualmente é considerado como real daquilo que era mantido à sua margem: ‘O supra-real não é o sobrenatural, princípio religioso transcendente. O supra-real é um princípio imanente. Não se deixa reduzir ao irreal e não se opõe portanto ao real. Distingue-se contudo daquilo que comumente é chamado real, porque o mostra sob um aspecto completamente novo. Une nele, com efeito, todas as formas do real.’”⁴³⁷

Esse “aspecto completamente novo” a partir do qual a “verdadeira” face do “real” se mostraria seria alcançado a partir da liberação da imaginação e dos instintos, sobretudo, no exercício criativo com a linguagem: “a palavra, em si própria, beneficia de uma certa independência, em relação ao sentido que vulgarmente se lhe reconhece”⁴³⁸. Daí, como característica própria do surrealismo, o uso de temas e de um vocabulário vulgar, recolhidos do cotidiano das ruas, mas trabalhados de modo inconventional, singular, sobretudo, por meio de imagens desvinculadas de um sentido imediato. Nos textos tipicamente surrealistas, há sempre uma intensa irrupção de imagens, a partir da qual o cotidiano explode, transgredindo

⁴³⁶ WILLER. In: BRETON, 1985, p. 15.

⁴³⁷ DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 108-109.

⁴³⁸ DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 113.

os seus limites, indo “além do concebível e do dizível tais como os determina o pensamento majoritário”⁴³⁹.

Embora, na primeira metade do século XX, a sociedade burguesa vivesse, ainda, tão apegada às convenções herdadas do século XIX, uma notável libertação do que fora, historicamente, reprimido podia ser sentida. A revolução empreendida pelo pensamento de Freud, no campo psicológico e no filosófico, atingiu, também, o campo social e o artístico. O assento dado pela psicanálise sobre a questão da sexualidade e da repressão preparou a época para a emergência de uma nova postura moral e ética.

Nessa direção, o surrealismo pregava “a revolta do que é profundamente humano contra as aparências sociais”⁴⁴⁰ e propunha “fazer tábua rasa de todas as convenções morais, a fim de fundar, sobre ‘a força pura do alento vital’, do Eros primitivo, uma ‘filosofia da existência’”⁴⁴¹. A violência e a excentricidade das imagens produzidas nesta zona de profunda ebulição dos instintos seria uma arma contra as aparências e as visões de um mundo sobredeterminado: “Soltando as feras do Desejo, os surrealistas visam destruir as aparências sociais que o hábito solidificou na realidade”⁴⁴².

Além disso, temos o *humor negro* como um modo distinto e irreverente de se rir do mundo que o esmaga. No surrealismo, o humor e o acaso objetivo constituem um modo de afrontar a realidade: “o humor objectivo e o acaso objectivo agridem a realidade em duas frentes, o humor em palavras sangrentas, o acaso decifrando a sua filigrana”⁴⁴³.

A agressividade e a excentricidade que caracterizam o poema “Carta ao inventor da roda”, de Gullar, inscrevem-se nessa esfera subversiva do surrealismo. Um furioso sentimento de revolta, contido durante “oitocentos bilhões de sóis iguais-desiguais”, se recobra e investe-se contra aquele que o “talhou” e sobre ele exerceu uma dominação. Uma luta corpo a corpo é, então, travada no extremo limite entre a sociabilidade humana e a escansão da natureza:

⁴³⁹ DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 115.

⁴⁴⁰ DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 212.

⁴⁴¹ DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 213.

⁴⁴² DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 215.

⁴⁴³ DUROZOI E LECHERBONNIER, 1972, p. 272.

O teu nome está inscrito na parte mais úmida dos meus testículos suados; inventor, pretencioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas, cuspo diariamente em tua enorme e curiosa mão aberta no ar de sempre ontens hojeficados pela hipocrisia das máculas vinculadas aos artelhos de alguns plantíngrados sem denodo. Inventor, vê, a tua vaidade vem moendo meus ossos há oitocentos bilhões de sóis iguais-desiguais, queimando as duas unhas dos mínimos obscurecidos pela antipatia da proporção inelutável. Inventor da roda, louvado a cada instante, nos laboratórios de Harvard, nas ruas de toda cidade, no soar dos telefones, eu te amaldição, e principalmente porque não creio em maldições. Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais, olha como todos os tristíssimos grãos de meu cérebro estão amassados pelo teu gesto esquecido na sucessão parada, que até hoje tua mão desce sobre a madeira sem forma, no cerne da qual todas as mecânicas espreitavam a liberdade que viria de tua vaidade. Pois bem, tu que inventaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos; (...) Agora estou aqui, eu, roda que talhaste, e que agora te talha e te retalha em todos os açougues de Gênova, e a tua grave ossada ficará à beira dum mar sujo e ignorado, lambido de dia ou de noite pelas ondulações dum mesmo tempo increscido; tua caveira acesa diante dos vendilhões será conduzida em pompa pelos morcegos de Saint-Germain-des-Prés. Os teus dentes, odioso berne deste planeta incorrigível, serão utilizados pelos hermafroditas sem amigos e pelas moças fogosíssimas que às duas da manhã, após toda a sorte de masturbação, enterram na vagina irritada e ingênua os teus queixais, caninos, incisivos, molares, todos, numa saudação à tua memória inexorável.⁴⁴⁴

No próprio corpo do sujeito lírico se inscrevem as marcas do *pathos* que rege a sua relação com o *outro*: um *pathos* violento e altamente erótico, uma vez que, não é em qualquer parte do corpo, mas, precisamente, nos testículos (uma das regiões obscuras da estrutura física masculina e da estrutura moral) que esta afecção se grava. Assim, temos o corpo como último reduto de uma identificação perdida entre o eu e o *outro*; e, posto que macerado pelo estranhamento causado nessa situação, o corpo como suporte último da reação do eu lírico ao sofrimento imposto. A fonte do sofrimento do corpo do sujeito lírico é o corpo do *outro*.

Logo na segunda frase, a acusação do *outro* como “pretencioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas” ridiculariza-o num plano estético, mas também, num plano histórico: o “inventor da roda” é descrito como uma espécie de “cantor” (mais que isso, um “bobo da corte”) de um tempo orientado em vistas ao progresso material e tecnológico (“Inventor da roda, louvado a cada instante, nos laboratórios de Harvard, nas ruas de toda cidade, no soar dos telefones”). É descrito, ainda, como protótipo daqueles que vivem presos

⁴⁴⁴ GULLAR, 2004, p. 32-33.

às convenções sociais (“sempres ontens hojeficados pela hipocrisia das máculas”), aqueles que não ousam criar um novo tempo (“plantíngrados sem denodo”) e se submetem em tão alto grau ao “princípio de realidade”. O “inventor da roda” seria, também, extremamente vaidoso, qualificação que aponta para o estágio atual da sociedade ocidental, “que erige o individualismo e a realização pessoal como modelos”⁴⁴⁵.

O tom raivoso do discurso se intensifica ao ponto de o sujeito lírico se dirigir ao *outro* com impropérios e ofensas pessoais: “Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais”, “tu, vira-bosta, abana-cu”, “sacana”, “perdigoto”, “odioso berne deste planeta incorrigível”. E com ameaças insolentes ou ataques imponderáveis: “Agora estou aqui, eu, roda que talhaste, e que agora te talha e retalha em todos os açougues de Gênova, e a tua grave ossada ficará à beira dum mar sujo e ignorado”.

No mesmo passo, temos a revelação do que o *outro* fez para que o eu lírico reagisse com tanta violência. É que, ao criar a roda, o “inventor” criou os principais instrumentos da dinâmica histórica, aqueles que regem a vida na civilização⁴⁴⁶: a exploração física e moral do mais fraco (“o maquinismo sevicioso, que rói meu fêmur como uma broca que serra meu tórax num alarma nasal de oficinas de madeira”); a alienação e o sucateamento da capacidade mental e crítica (“olha como todos os tristíssimos grãos de meu cérebro estão amassados pelo teu gesto esquecido na sucessão parada”); a repressão dos instintos sexuais como forma de controle social (“tu inventaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos”); e o assujeitamento do indivíduo a uma realidade composta por ansiedades e frustrações insuperáveis (“tu, sacana, cuja mão pariu toda a inquietação que hoje absorve o reino da impossibilidade visual”).

A repressão sexual seria o modo mais eficaz de conter as forças subversivas da natureza humana. Como afirma Camille Paglia, “o sexo é o ponto de contato entre o homem e

⁴⁴⁵ Cf. PAGLIA, 1992, p. 21.

⁴⁴⁶ O termo “civilização”, segundo Freud (1974, p. 109), “descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais e que servem a dois intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos”. A respeito deste último, dos relacionamentos sociais, Freud (1974, p. 115) explica que é como tentativa de regulá-los que o elemento civilização entra em cena: “Depois que o homem descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que o outro homem trabalhasse com ele ou contra ele” (FREUD, 1974, p. 119). Assim surgem as convenções e as adversidades que distinguem a vida civilizada.

a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos”⁴⁴⁷. Nesse sentido, é uma ilusão pensar que exercemos, tão completamente e inapelavelmente, o poder sobre os impulsos naturais. “O homem civilizado esconde de si mesmo a extensão de sua subordinação à natureza”⁴⁴⁸.

No poema de Gullar, o *pathos* criativo, expressa a revolta da natureza humana contra a imposição civilizatória. Daí, a alta carga de agressividade que caracteriza seu discurso, uma “agressividade que se obtém através de termos pesados ou chulos, no desprezo da suavidade, na compreensão de que a poesia pode não ser requinte, pode ser também grossura proposital”⁴⁴⁹. Esse aspecto constitui, para Lafetá, o caráter inovador de *A luta corporal*.

A beleza, a limpeza e a ordem, três das exigências principais da civilização, são aí atacadas com um discurso grotesco, torcido e retorcido, além de composto por um vocabulário chulo e que beira a obscenidade. Isso porque a natureza, cuja seiva o poema expressa, é um espetáculo de destruições e criações desordenadas; ela é, como Paglia observa, “a mais desbocada de todos nós”⁴⁵⁰.

O tom de deboche aproxima esse poema de Gullar do “humor negro” que distingue as composições do surrealismo. Por meio deste tom, se registra a explosão de uma realidade *ctônica* (relativa às entranhas da terra, o “triturar cego da força subterrânea”⁴⁵¹) em contraponto à realidade civilizada. A sintaxe, igualmente, é manifestação de um domínio *dionisíaco*⁴⁵². Seu caráter fluido e extravagante suscita uma espécie de transitividade

⁴⁴⁷ PAGLIA, 1992, p. 15.

“O sexo é *daimônico*”, este um termo muito utilizado nos estudos sobre o romantismo, durante as últimas décadas do século XX (PAGLIA, 1992, p. 15). *Daimônico* vem do grego *daimon*, que significa um espírito de divindade inferior ao dos deuses. “O cristianismo transformou o daimônico em demoníaco. Os daimons gregos não eram maus – ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam”. Outro termo de origem grega, no estudo de Paglia, que merece destaque, é *ctônico*, equivalente a *dionisíaco*. O *ctônio* seria aquilo que o Ocidente reprimiu em sua visão da natureza; significa “da terra” – “mas das entranhas da terra, não da superfície” (PAGLIA, 1992, p. 17).

⁴⁴⁸ PAGLIA, 1992, p. 13.

⁴⁴⁹ LAFETÁ, 2004, p. 135.

⁴⁵⁰ PAGLIA, 1992, p. 27.

⁴⁵¹ PAGLIA, 1992, p. 17.

⁴⁵² De acordo com Paglia (1992, p. 39), o dionisíaco é a fluidez *ctônica* da natureza. “Eu já disse que não há objetivo na natureza, só a terrível erosão da força natural, salpicando, dilapidando, triturando, reduzindo toda matéria a fluido, à grossa sopa primal da qual brotam novas formas, arquejantes por vida. Dioniso era identificado com líquidos – sangue, seiva, leite, vinho”.

desabrida, que supera todo limite entre a expressão e a comunicabilidade. As palavras seguem o fluxo dos desejos, sentimentos e pensamentos contidos, por tanto tempo, no subsolo da massa psíquica, e que, agora, despontam, seguindo o curso apenas de sua própria força, num movimento irrefreável pelo espaço intersubjetivo.

Nos poemas da série “As revelações espúrias”, uma força *ctônica* submerge do fundo das coerções sociais, existenciais e estéticas. O *Ctônico*, na acepção de Camille Paglia, é equivalente a *dionisíaco*, e *dionisíaco* é equivalente a *paixão*: um reino de emoção, violência e caos.

Desde o romantismo, a arte e os estudos da arte tornaram-se veículos para explorar a vida emocional reprimida do Ocidente, embora jamais saberíamos disso se julgássemos por metade da tediosa erudição que brotou a sua volta. A poesia é o elo de ligação entre o corpo e a mente. Toda idéia na poesia se funda na emoção. Toda palavra é um apalpamento do corpo. As múltiplas interpretações que cercam um poema refletem a violenta incomunicabilidade da emoção, na qual a natureza faz o que quer. Emoção é caos. (...) Emoção é paixão, um *continuum* de erotismo e agressão. Amor e ódio não são opostos: há apenas mais paixão e menos paixão, uma diferença de quantidade, não de espécie.⁴⁵³

Amor e ódio, numa intersecção conflituosa, borram de contrastes o poema “Carta de amor ao meu inimigo mais próximo”. Um sentimento diferente daquele que impera em “Carta ao inventor da roda” impulsiona o sujeito lírico desta outra composição a querer estar na presença do *outro* e com ele se relacionar de modo menos grave. A luta corpo a corpo ganha, aqui, contornos indefinidos: é violenta e, ao mesmo tempo, afetuosa:

Espero-te entre os dois postes acesos entre os dois apagados naquela rua onde chove ininterruptamente há tempo; procuro tua mão descarnada e beijo-a, o seu pêlo roça os meus lábios sujeitados a todos os palimpsestos egípcios; cruzas o mesmo vôo fixado num velho espaço onde as aves decoram e o vento seca retorcido pelo grave ecoar das quedas capilares; apalpo o teu cotovelo, amor, teu cotovelo roído pelo mesmo ar onde os olhares se endurecem pela cicatrização das referências ambíguas, pela recuperação das audácias, pelas onomatopéias das essências; amor!, vens, cada sono, com tuas quatrocentas asas e apenas um pé, pousas na balaustrada que se ergue, como uma pirâmide ou um frango perfeito; do meu ombro à minha orelha direita, e cantas:

⁴⁵³ PAGLIA, 1992, p. 28.

ei, ei, grato é o pernilongo aos
corredores desfeitos
ei, ei Ramsés, Ramsés brinca com
chatos seculares

bem, quero que me encontres esta noite na lagoa Rodrigo de Freitas, no momento exato em que os novos peixes conheçam a água como não conheces jamais o ar nem nada, nada. Iremos, os dois, como um gafanhoto e um garfo de prata, fazer o percurso que nasce e morre de cada pé a cada marca, na terra vermelha dos delitos, queridinho!⁴⁵⁴

Aquele a quem o eu lírico se dirige como “amor” é, paradoxalmente, seu “inimigo mais próximo”. O tom grave do discurso e o movimento abrupto da sintaxe inscrevem o poema na mesma dimensão subversiva que caracteriza o poema anterior. Aqui, do mesmo modo, é a natureza que se manifesta, mas a partir de uma relação menos conflituosa com a cultura: o “garfo” e o “gafanhoto”.

O eu lírico não apenas ao *outro* se reporta; ele o evoca, enquanto o espera “entre os dois postes acesos e os dois apagados naquela rua onde chove ininterruptamente há tempo”. Essa espera não nulifica o sentido da busca que o sujeito vem empreendendo, desde os primeiros poemas do livro. A procura, aqui, é do *outro* como instância física, corporal, uma busca estimulada pelo desejo erótico, que leva o eu lírico a ouvir a voz do *outro* em sua própria voz. A espera é um momento de relance na fantasia; pela imaginação realiza-se o mistério do encontro.

Uma atmosfera de sonho e delírio leva o poema a superar “os vícios do corpo e a presença geral do dia” que, como se afirma em “Carta do morto pobre”, isolam o eu e o *outro* em campos distintos. Pela superação dos limites do espaço e do tempo, pela imersão da linguagem numa realidade diversa, o sujeito recupera a identificação perdida com o *outro*, mesmo que apenas imaginariamente. É que, como vemos no final, ele continua à espera do *outro*, numa luta contra a solidão e a ansiedade.

Essa luta será travada ininterruptamente, na obra poética de Gullar. Mesmo nos momentos em que a voz do poeta parece unir-se à do *outro*, a solidão permanece à volta, como condição. Tem que ser superada, para que o eu e o *outro* se unam e transformem a realidade

⁴⁵⁴ GULLAR, 2004, p. 33-34.

pessoal e a coletiva. Até nos momentos de maior engajamento, é, ainda, a paixão pelo *outro* que impulsiona a poesia de Gullar a situar-se no mundo histórico de modo crítico e, às vezes, utópico.

Em *A luta corporal*, a solidão é enfrentada com armas empunhadas do fundo do inconsciente subjetivo: trata-se das armas do desejo e da revolta, mas contra uma sociedade, sobretudo, repressora. Em *Dentro da noite veloz*, é a consciência crítica e ideológica que se volta contra a sociedade encarada, agora, como opressora. O motivo dos poemas desses livros parece o mesmo: a paixão pelo *outro*. O que muda é o motivo da paixão.

5.3

A PALAVRA SOLIDÁRIA

No ensaio “Poesia e realidade contemporânea”, coligido em *Indagações de hoje*, Ferreira Gullar identifica a contraposição de duas posturas emblemáticas no curso da poesia moderna, duas posturas assumidas, sobretudo, diante do “fenômeno urbano”, que ameaçava dissolver as individualidades no anonimato da multidão.

De acordo com Gullar, os primeiros poetas a sentirem o peso dessa nova realidade a ela reagiram buscando se diferenciar, isto é, assumindo uma identidade inassimilável pelo processo de massificação da experiência: “a busca da estranheza, da extravagância, do satânico, que caracteriza os chamados poetas malditos, pode ser explicada também como uma reação à cidade superpopulosa, à presença da massa urbana, da qual o indivíduo-poeta quer se diferenciar”⁴⁵⁵. Ainda a respeito desses autores, Gullar afirma que eles acabaram por se isolar na extravagância e no hermetismo. Contrapõe-lhes a linhagem dos poetas que “procurariam fazer da multidão urbana e do cotidiano da grande cidade matéria de seus poemas”⁴⁵⁶. Conclui que “essa será a linha mais constante no diversificado curso da poesia contemporânea”, reportando-nos, assim, ao caminho traçado por ele próprio, em sua obra.

A apreciação que Gullar faz da poesia de Walt Whitman é conduzida por um interesse especial pelo que de novo os poemas do autor norte-americano revelam a respeito “da relação do homem com o mundo e com os outros homens”⁴⁵⁷. Entre os motivos por que o poeta-crítico considera tal obra como “realmente revolucionária, nova, moderna”, está a percepção de que nela “sentimos a presença do mundo real, limpo de fantasmas e miasmas, enquanto, com sadia fraternidade, o poeta envolve em seu abraço as pessoas todas”⁴⁵⁸. A importância deste gesto, o “abraçar os outros em sua fala”, é tão decisivo no processo poético e crítico de Gullar que ele chega a conjecturar que é responsabilidade do poeta mostrar “a realidade em

⁴⁵⁵ GULLAR, 1989, p. 10.

⁴⁵⁶ GULLAR, 1989, p. 10.

⁴⁵⁷ GULLAR, 1989, p. 12.

⁴⁵⁸ GULLAR, 1989, p. 12.

sua verdade”, “sonhando no concreto o sonho de todos”, cultivando o que há de humano no homem.

Em outro texto capital para o entendimento dessas questões em relação à sua própria poesia, o autor maranhense assevera:

O poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais. Depende, portanto, de sua personalidade – do grau de abertura dessa personalidade com respeito à sua época, com respeito à vida que se vive à sua volta, do modo como relaciona seus problemas e sentimentos aos problemas e sentimentos dos outros homens – o caráter de sua poesia. E nem sempre será melhor ou mais significativa a poesia que mais se volte para o mundo de todos. É imprescindível que esse mundo de todos não seja uma abstração, uma simples referência, mas o mundo do poeta. E pode também um poeta, centrado em sua experiência subjetiva, individual, falar por muitos. É da própria natureza da arte romper os limites da solidão, ainda que seja abismando-se nela, transcendendo-a por baixo.⁴⁵⁹

Neste trecho do depoimento “Uma luz do chão”, Gullar reflete sobre a responsabilidade pessoal e social do poeta. Sua compreensão é de que a responsabilidade social deve ser espontânea, deve ser manifestação de um sentimento vivido no âmago pela subjetividade lírica; e de que a responsabilidade pessoal deve ter como universo próprio a vida que se vive à volta, isto é, a experiência coletiva, determinada pelos mesmos fatores históricos e existenciais que condicionam a experiência individual.

Merleau-Ponty, em *A fenomenologia da percepção*, expressa uma compreensão semelhante, ao afirmar que a consideração da situação histórica é condição para que a subjetividade transcendental seja intersubjetividade.

Para que outro não seja uma palavra vã é preciso que minha existência nunca se reduza à consciência que tenho de existir, que ela envolva também a consciência que dele se possa ter e, portanto, minha encarnação em uma natureza e pelo menos a possibilidade de uma situação histórica. O *Cogito* deve revelar-me em situação, e é apenas sob essa condição que a subjetividade transcendental poderá, como diz Husserl, *ser* uma intersubjetividade.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ GULLAR, 2006, p. 158-159.

⁴⁶⁰ GULLAR, 2006, p. 158-159.

Em outro momento de seu livro, o filósofo francês relaciona a intersubjetividade à experiência com a linguagem, especialmente, a experiência da fala, que constitui, segundo sua compreensão, “a única, entre todas as operações expressivas, capaz de sedimentar-se e de constituir um saber intersubjetivo”⁴⁶¹. A fala, como existência exterior do sentido, instala a significação na consciência do *outro* (o interlocutor), envolvendo-o e retirando-o do solipsismo ou do silêncio em que se encontra intrincado. A fala promove uma intersecção constitutiva entre o eu e o *outro*, fazendo com que se reconheçam mutuamente, através do espelho da linguagem.

Merleau-Ponty ainda afirma: “É verdade que freqüentemente o conhecimento do outro ilumina o conhecimento de si”⁴⁶². E a fala, segundo o filósofo, é o que irradia essa luz conciliadora e o que instala o sentido da experiência de um na consciência do outro (o locutor e o interlocutor): “existe uma retomada do pensamento do outro através da fala, uma reflexão no outro, um poder de pensar *segundo o outro* que enriquece nossos pensamentos próprios”⁴⁶³.

Tal “poder” traduz-se, para Gullar, no gesto de abraçar os outros em sua fala, o cantar que arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz. A relação consigo supõe a relação com o *outro*, o romper dos limites da solidão por meio da expressão. E a relação com o *outro* supõe a relação consigo, a descoberta do *outro* por meio de um mergulho na própria subjetividade. Temos, então, a alteridade como um modo de experimentar o *outro* em si próprio e de se experimentar no *outro*.

Gullar não chegou tão facilmente a esta compreensão de que “o mundo de todos”, em poesia, deve não ser uma “simples referência”. Na verdade, o que limita os *Romances de Cordel*, escritos para os CPCs da UNE, é a referência ao *outro* por meio de discurso proveniente de um campo teórico e ideológico (o Marxismo e o Comunismo), antes que de uma consideração poética da realidade. Com isso, tanto a visão do povo (seu tema) é esquemática e simplista, quanto a linguagem e a forma – colhidas na tradição nordestina dos cantadores de feira – apresentam um didatismo que nem comove e nem conscientiza. Um forte

⁴⁶¹ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 09.

⁴⁶² MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251.

⁴⁶³ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 243.

determinismo social e estético condiciona a perspectiva e o trabalho criativo com a linguagem, tomada como instrumento de denúncia social e de propaganda para o Comunismo, tal como observamos em “História de um valente”, poema sobre as peripécias de Gregório Bezerra, considerado um exemplo para todo comunista, pois luta “pra que seu povo/ deixe enfim de ser escravo”:

e a cada nova tortura,
a cada cruel agravo,
mais força tem pra lutar
esse homem sincero e bravo.

E donde vem essa força
que anula a crueldade?
Vem da certeza que tem
numa histórica verdade:
o homem vem caminhando
para a plena liberdade;
tem que se livrar da fome
para atingir a igualdade;
o comunismo é o futuro
risonho da humanidade.⁴⁶⁴

Dentro da noite veloz compõe-se de poemas que foram escritos no mesmo período dos *Romances de Cordel*, além de outros produzidos posteriormente (entre 1967 e 1975). O livro, de modo geral, destaca-se pela busca de um aperfeiçoamento da visão política e social e de aprimoramento do trabalho com a linguagem, orientado por essa mesma visão. A primeira composição, intitulada “Meu povo, meu poema”, ainda subordina o trabalho poético à ação política. Por um lado, ela reduz todo o universo de extensão da arte poética à tarefa social de cantar o “povo”. E, por outro, nega o próprio canto em favor de uma aproximação forçada com a vida do trabalhador: o sujeito lírico diz “devolver” o poema ao povo menos como quem canta do que planta.

“Voltas para casa”, da mesma coletânea, é dirigido, especificamente, ao *outro*; o sujeito lírico diz ao *outro* a visão que tem da vida dele e do entorno. Aqui, o interlocutor é que é alçado à condição de sujeito do discurso, embora não assuma, em nenhum momento, o lugar de “emissor”. O eu lírico é representado por uma voz impessoal, mas não imparcial, que

⁴⁶⁴ GULLAR, 2004, p. 150-151.

empreende uma “análise” da situação do *outro*. De longe, ele acompanha os passos perdidos de um trabalhador, que representa a multidão sem rumo da cidade grande, entre o vazio da experiência e um dia-a-dia sufocado por tarefas sem valor de “ação” humana (nem subjetiva, nem política). Curiosamente, o discurso em segunda pessoa identifica o interlocutor com o leitor. O *outro*, neste poema, somos nós que o lemos:

Depois de um dia inteiro de trabalho
voltas para casa, cansado.
Já é noite em teu bairro e as mocinhas
de calças compridas desceram para a porta
após o jantar.
Os namorados vão ao cinema.
As empregadas surgem das entradas de serviço.
Caminhas na calçada escura.

Consumiste o dia numa sala fechada,
lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera.

De fato, nada te acontece, exceto
talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
e se desculpa.

Desde quando
tua vida parou? Falas dos desastres,
dos crimes, dos adultérios,
mas são leitura de jornal. Fomes
ao pensar em certo filme que viste: a vida,
a vida é bela!

A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,
de Antônio, de Jorge, de Júlio,
de Lúcia, de Míriam, de Luísa...

Às vezes pensas
com nostalgia
nos anos de guerra,
o horizonte de pólvora,
o cabrito. Mas a guerra
agora é outra. Caminhas.

Tua casa está ali. A janela

acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram
Terá o mundo de ser para elas
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia. ⁴⁶⁵

Já a partir dos primeiros versos, podemos identificar a perspectiva adotada pelo poeta nesta sua “consideração” da vida do *outro*, a saber: a perspectiva socialista, que tende a pensar a realidade humana sempre a partir da relação com o trabalho e com a dinâmica da produção material. Temos, pois, o *outro* reduzido à condição de proletário, trabalhador. Obviamente, não é o poema nem a perspectiva nele adotada que produzem esta “redução”. Ela existe, antes, na própria estrutura da vida moderna, e o poema a revela em seu conteúdo, em sua forma e linguagem, a partir de uma espécie de denúncia determinada pelo domínio do que denuncia. A noite, que esse “tu” habita, é tomada numa acepção literal (noite cronológica, o que restou de um dia inteiro de trabalho) e numa acepção metafórica (noite proletária, vazia de experiências concretas, obscura e frágil). Ao realizar essa abertura em direção a uma visão mais genérica da vida do *outro*, refletindo sobre a condição humana do proletariado em geral, o sujeito lírico chega à consideração, também, dos muitos *outros* condicionados pela mesma situação (“As empregadas surgem das entradas de serviço”). O *pathos* humano e criativo do poema alça-se da esfera individual à esfera coletiva. É que, como afirma Hannah Arendt, a sociedade moderna é toda ela uma sociedade de trabalhadores: “A era moderna trouxe consigo a glorificação teórica do trabalho, e resultou na transformação efetiva da sociedade em uma sociedade operária” ⁴⁶⁶.

Desse modo, o sujeito não *está* só, ele habita um mundo povoado por outras pessoas sob as mesmas condições de vida. Mas, ele *é* só: o alheamento em relação aos outros e a alienação em relação ao mundo são condição de uma sociedade assentada sobre interesses capitalistas, quais sejam produzir e acumular o máximo possível de riquezas. Não apenas o atarefamento das massas determina esse alheamento e essa alienação; há, também, o fato de a

⁴⁶⁵ GULLAR, 2004, p. 160-161.

⁴⁶⁶ ARENDT, 2007, p. 12.

relação entre os homens reger-se, ou por uma intransponível indiferença, ou por um sentimento de concorrência que os isola cada vez mais, quando não os faz voltarem-se uns contra os outros.

Benjamin, em seu estudo da obra de Baudelaire, aponta que, já no século XIX, “as pessoas se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes”⁴⁶⁷. Na página seguinte, o filósofo cita um fragmento de relatório policial de um agente secreto parisiense, de 1798 (século XVIII ainda, portanto), em que se afirma: “É quase impossível manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém”⁴⁶⁸. Tal como podemos depreender do poema de Gullar e dessas inferências, a insensibilidade ao *outro* e a apatia em relação ao mundo determinam a experiência subjetiva dos homens na modernidade. Primeiro, o cotidiano aparece condicionado por pequenos afazeres, todos despossuídos de qualquer valor humano (subjetivo ou político). O contato com o mundo não encerra qualquer investimento pessoal. O cumprimento das tarefas diárias não vem acompanhado de desejo nem de prazer, mas apenas de um sentimento de obrigação. A relação com o *outro*, do mesmo modo, se distingue pela superficialidade e constitui-se como algo passageiro, sem fundamento humano a dar concretude aos seus movimentos: um pisão no pé, um pedido de desculpa (também regido pelo senso de obrigação), ou uma notícia no jornal já encerram o contato. Na segunda estrofe, o “dia de trabalho” e as pequenas tarefas “numa sala fechada” são descritos de forma direta e distanciada, como se fosse impossível haver alguma proximidade entre a linguagem da poesia (livre e espontânea) e a de um escritório. Ao sair do trabalho, o homem caminha, “vazio, como se nada acontecera”. Temos, nesse verso e nos da próxima estrofe, uma referência ao processo de expropriação da experiência, tematizado por Agamben, em *Infância e história*, e que constitui um dos pontos de nossa discussão sobre o *Poema sujo*, no segundo capítulo deste trabalho.

Nos versos seguintes, a menção à frase de efeito “a vida é bela” nega a possibilidade de qualquer ilusão ou de otimismo em relação a essa realidade. E ao negar a ilusão, o poeta nega

⁴⁶⁷ BENJAMIN, 1989, p. 36-37.

⁴⁶⁸ *Apud* BENJAMIN, 1989, p. 38.

a fantasia (mais precisamente, as fantasias que regem nossa percepção da própria vida), optando por um estarrecedor realismo. Estarrecedor, porque aponta para um cenário de guerra, não de uma guerra do tipo da Segunda Guerra Mundial, mas de uma guerra determinada pelo terror da vida cotidiana, de opressão e solidão intransponíveis. O alheamento do sujeito é tão forte que domina até a sua relação com os filhos, relação esta que, também, se rege por um sentimento de obrigação. A composição termina com um sinal de que a luta contra esse sistema social não será travada. O despertador acorda o trabalhador, que volta para a mesma realidade de sempre, sem questioná-la.

* * *

Como vimos, o sujeito lírico de “Voltas para casa” apresenta-se como uma voz impessoal, que não se coloca como parte da realidade que descreve (a realidade, ali, é a do *outro*), nem se enuncia como instância do discurso que engendra. Assim, no conteúdo e na forma da composição, o alheamento e a alienação (que, na época, limitavam as relações intersubjetivas e a ação política) se revelam. Não há, nesse poema, qualquer identificação entre o sujeito lírico e o *outro*, nem entre o *outro* e os *outros*, nem entre a poesia e a realidade retratada.

Em “Homem comum” e “Maio 1964”, também de *Dentro da noite veloz*, Gullar encontra um modo diferente de expressar esse quadro social e existencial. O sujeito lírico desses poemas se coloca como parte do discurso que engendra, e, assim, expressa o *pathos* social da época (de dilaceramento, divisão e opressão), tendo como parâmetro a própria experiência, determinada pelo que também determina a experiência coletiva.

Na primeira dessas composições, o “Poeta” – tal como ele se enuncia – desce ao “solo comum”, ao lugar que dá lugar à sua fala e às falas mudas dos muitos que vagam pelo mundo como “almas mortas” (segundo a fórmula de Rancière: os “indivíduos que foram mortos *muito cedo para saber* o que eles tinham vivido, que foram mortos *por não ter sabido bastante cedo* o que viver quer dizer, por não ter sabido dizê-lo”⁴⁶⁹). “Ser morto é não saber, é estar na

⁴⁶⁹ RANCIÈRE, 1994, p. 69.

expectativa do saber libertador sobre si mesmo”⁴⁷⁰, diz o filósofo. E, nesse sentido, a morte é uma noção equivalente à de inconsciente, que “não é senão a falta deste saber da vida própria ao ser vivo pego por sua fala”⁴⁷¹.

No poema, a descida ao “solo comum” coincide, de fato, com a descida ao inconsciente, à vida que sopra pânica, “feito a chama do maçarico”. Descida, então, ao lugar onde o desejo se perde em formas diversas: de “defuntas alegrias flores passarinhos/ facho de tarde luminosa/ nomes que já nem sei/ bocas bafos bacias”. O inconsciente, então, como equivalente à morte: os “nomes que já nem sei” são os dos “mortos” da história, mais precisamente, os nomes dos anônimos.

Homem comum

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

Sou como você
feito de coisas lembradas
e esquecidas
rostos e
mãos, o guarda-sol vermelho ao meio-dia
em Pastos-Bons,
defuntas alegrias flores passarinhos
facho de tarde luminosa
nomes que já nem sei
bocas bafos bacias
bandejas bandeiras bananeiras
tudo
misturado
essa lenha perfumada
que se acende
e me faz caminhar

⁴⁷⁰ RANCIÈRE, 1994, p. 70.

⁴⁷¹ RANCIÈRE, 1994, p. 70.

Enquanto afirma a singularidade de sua própria existência (seu reino pessoal como composto de carne e de memória, de osso e de esquecimento), o sujeito lírico se volta para o *outro*, com ele se identifica e com ele estabelece uma relação constitutiva. Constitutiva do quê? Da consciência de viverem dominados pelo mesmo sistema social e político; e de que a transformação da realidade deve acontecer por meio da conciliação entre a palavra poética e a do cotidiano. A poesia se presta, então (como nos *Romances de Cordel*), a fins políticos e utópicos. Porém, afirmando a singularidade de seu gesto, constituindo-se como a expressão da experiência individual entrelaçada à coletiva.

Por meio de uma recursão ao próprio mundo (ao inconsciente), o sujeito lírico encontra o mundo de todos. E, vendo-se refletido na imagem da coletividade, toma consciência do *pathos* que dilacera a sua consciência:

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

(...)

Homem comum, igual
a você,
cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo.
A sombra do latifúndio
mancha a paisagem,
turva as águas do mar
e a infância nos volta
à boca, amarga,
suja de lama e de fome.
Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonho e margaridas.⁴⁷²

O *pathos* humano que o poema enuncia refere-se ao assujeitamento dos “homens comuns” às leis do capitalismo selvagem (“a pressão do imperialismo”) e à injustiça social, que tem, na própria divisão do espaço físico (“a sombra do latifúndio”), a sua imagem precisa.

⁴⁷² GULLAR, 2004, p. 167-168.

A palavra poética percorre o mundo, promovendo, em sua sutura, a desterritorialização desse espaço. O “cruzar a avenida” traduz o movimento de passagem para além das fronteiras instituídas (o latifúndio e o imperialismo), uma passagem, sobretudo, para um espaço de sonho, em oposição ao espaço de opressão. E esse sonho é sonhado pelos “homens comuns”, sonho de um espaço comum.

Também em “Maio 1964”, o eu se identifica com o *outro*, mas a partir da imagem de seu rosto refletida no espelho. Ao perceber-se como sujeito da própria experiência, o eu percebe-se como parte de uma experiência mais geral, que envolve o *outro*.

Na leiteira a tarde se reparte
em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quatro horas da tarde, em maio.

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
ter dois pés e mãos, uma cara
e a fome de tudo, a esperança.
Esse direito de todos
que nenhum ato constitucional
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
Há muitas famílias sem rumo esta tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca irremida a infância da classe operária.

Estou aqui. O espelho
não guardará a marca deste rosto,
se simplesmente saio do lugar
ou se morro
se me matam.

Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito

como o coice de uma lembrança.⁴⁷³

Nesses versos, o reconhecimento do *outro*, da realidade do *outro*, não é uma abstração, uma “simples referência”. O “eu” se descobre determinado pela situação enfrentada pelo *outro*, percebe que sua vida está, também, em risco; portanto, que ela é, tal como a de seus amigos e a da gente do subúrbio, uma vida marcada pela fragilidade e pela errância, aquela dos passos em busca de um sentido para a existência e de um vida mais digna (“Há muitas famílias sem rumo esta tarde”).

O rosto do eu lírico, mirado no espelho, reflete a imagem do *outro*, apagada ou ocultada na realidade histórica (os “cárceres escuros” e a “irremida infância”). O reconhecimento dessa realidade se exerce por meio de uma tomada de consciência que devém, especialmente, da reflexão sobre a experiência pessoal e a coletiva. Trata-se de uma espécie de revelação crítica e poética, que se produz de modo violento e impactante, com força semelhante à do “coice de uma lembrança”.

Da consciência crítica o sujeito lírico chega ao sentimento de responsabilidade social, e deste ao enfrentamento da realidade, à “luta” contra aquilo que condiciona a experiência individual e a coletiva. A luta é comum, diz ele, o que supõe uma identificação entre o eu e os *outros*, um esforço de superação das contradições que apartam e isolam os homens no silêncio imposto pela dor ou pela alienação.

⁴⁷³ GULLAR, 2004, p. 169.

5.4

UMA CIRANDA DE ROSTOS CONSUMIDOS

É, de fato, como o “coice de uma lembrança” que a luta comum, ou a paixão pelo *outro*, se acende na consciência do poeta Ferreira Gullar, especialmente, a partir do momento de escrita do *Poema sujo*. Esta será a fase da “síntese da memória”, segundo a classificação de Maria Zaira Turchi: a fase em que se completa o imbricamento do solitário com o solidário. “A síntese da memória corresponde ao tempo misto onde podem ser encontradas, como num caudal, as águas de muitas vertentes”. Em *A luta corporal*, a relação com o *outro* se apresenta como uma impossibilidade, por causa mesmo da experiência com o tempo fenomênico e com o tempo histórico: de nulidade e de alheamento total. Em *Dentro da noite veloz*, ela se coloca sob o signo de uma “angústia do homem-poeta que, ao tomar consciência da miséria humana, sente a necessidade dramática de encher o vazio, o alheamento e a covardia dos homens com sua presença atuante”⁴⁷⁴.

No *Poema sujo*, por sua vez, como em várias composições de *Na vertigem do dia* e de *Barulhos*, é por meio de uma recursão à própria vida (aos vestígios de sua obra-vida) que o sujeito lírico encontra a vida do *outro*. O que temos é, quase sempre, uma viagem de retorno: “retorno à origem do sentido, ao lugar onde o transporte metafórico se reassegura contra o desgaste e a traição das palavras, onde a liberdade se faz reconhecer como princípio de todo vínculo, de todo ato que reúne palavras e coisas”⁴⁷⁵. Retorno, então, à origem do sentido da experiência com a poesia, da trajetória singular e própria de um poeta que sempre assumiu uma forte paixão pelo que realiza. Retorno à origem do sentido da experiência consigo próprio, com o eu da experiência ou o eu da poesia. E retorno à origem do sentido da experiência com o *outro*. A recursão à própria história coincide com a recursão aos primeiros sinais da liberdade ou da opressão, distinguidos na infância.

“Bananas podres 2”, de *Na vertigem do dia*, dialetiza elementos oriundos da subjetividade do poeta (presentes à memória e redimensionados pela imaginação) e elementos colhidos na observação crítica da realidade. O sujeito lírico desenvolve, a partir da imagem de

⁴⁷⁴ TURCHI, 1985, p. 117.

⁴⁷⁵ RANCIÈRE, 1995, p. 118.

Esse olhar distanciado, embora coerente com o caráter imparcial dos primeiros versos, contradiz o movimento original da composição, que parte da memória pessoal do autor para a elaboração de uma perspectiva quase sociológica sobre uma realidade intimamente conhecida. É que Newton Ferreira é o nome do pai de José Ribamar Ferreira ou Ferreira Gullar, e que fora quitandeiro em São Luís do Maranhão. Essa pequena referência de ordem biográfica leva-nos a considerar que é, também, da ordem da experiência o *pathos* criativo de “Bananas podres 2”. O movimento da voz e do olhar pelo espaço retratado (primeiro, a quitanda de Newton Ferreira, depois, a cidade de São Luís, e ainda, a região Nordeste do Brasil) representa o movimento da memória em direção a algo visto e vivido lá atrás, “naquele canto/ em sombra”; movimento que é, pois, de reconhecimento, e reconhecimento que se faz por meio dos sentidos (“esse outubro/ fedida”) e que envolve o sentimento pelo lugar (“meu Nordeste”).

Assim, por meio de um retorno fenomenológico às coisas (às bananas que apodrecem num canto da quitanda do pai), o poeta retorna ao cenário de sua infância e a uma tarde do mês de outubro de 1938. Nesse retorno, ele reencontra o *outro*, a vida do *outro*, e se percebe como parte integrante dela. Desse modo é que o sujeito lírico do poema, embora assuma uma voz impessoal, não apaga a sua existência. Ele está ainda presente como sujeito da enunciação, mas imerso num complexo de outras vozes que são e não são suas. O processo de subjetivação se realiza, pois; só que de modo diverso do habitual, diverso daquele em que o “eu” assume um lugar próprio, um lugar que o distingue dos outros. O “eu” é, nesse poema de Gullar, aporte de um processo que envolve a coletividade dos homens e que os revela como sujeitos de um mesmo *pathos* humano, que é, também, o *pathos* criativo da composição: a dinâmica histórica do Brasil, entre o progresso para alguns e a exclusão para muitos.

Temos, destarte, uma hesitação entre o olhar distanciado do sujeito lírico e o conhecimento íntimo do lugar retratado. É que, mesmo partindo da memória pessoal, o poeta prefere recolher-se da superfície do texto, deixando que o *outro* assuma o lugar de sujeito na linguagem, sendo o *outro*, nesse poema, a comunidade dos homens e mulheres que vivem à margem da história oficial. O poeta quer, com isso, lançar luzes sobre uma realidade que é sombria enquanto permanece escondida, num canto “em sombra”. Ele quer que essa realidade se exponha em todas as suas “fachadas”, e que se exponha a si mesma, isto é, que ela se reflita, através de seus “mil espelhos”.

A imagem da água, no sétimo verso, aponta para essa interpretação. No processo de transformação das bananas em “mel/ aliás,/ mais água/ do que mel”, a experiência humana se reflete. O processo de apodrecimento das frutas traduz a vida desse povo; vida que se revela frágil e efêmera, que se desfaz como coisa orgânica, apodrece instantaneamente e se esvai, como que da boca dos homens.

Em seu ensaio sobre Augusto dos Anjos, Ferreira Gullar nos oferece um retrato do cenário físico e social do Nordeste em muito semelhante a esse de “Bananas podres 2”: um ambiente de decadência, doença e luto ⁴⁷⁶, segundo sua visão; uma realidade marcada pela miséria física e social ⁴⁷⁷; uma região que vive, economicamente, das ruínas de seu passado colonial (o capitalismo, que trouxe o progresso para o Sul e o Sudeste, agravou a “miséria legendária” das regiões Norte e Nordeste, onde sempre imperou a desigualdade social e onde, agora, impera o declínio geral, até dos grandes latifundiários ⁴⁷⁸).

Para João Luiz Lafetá, o fascínio de Gullar por imagens da podridão, da decadência e da morte seria indício do quanto essa realidade conformou o seu imaginário e sua consciência. “Bananas podres 2” seria, como pensa o crítico em relação aos poemas de *Na vertigem do dia*, um esforço de visão concreta do tempo enquanto história, pelo entrelaçamento das lembranças do poeta com a tentativa de compreender a “pobreza material da sociedade” ⁴⁷⁹.

Na segunda parte do poema, o sujeito lírico passeia pela cidade de sua infância, como um *flâneur* baudelairiano ou como o narrador dos romances de Proust, recompondo espaços e imagens de um passado pessoal e coletivo, enquanto aponta para a visão de um presente e de um futuro feitos de ruínas. Além da imagem da água, aparece a do vento e a do fogo, simbolizando, de modo imagético, a realidade social de todo o Nordeste:

⁴⁷⁶ GULLAR, 2008a, p. 1016.

⁴⁷⁷ GULLAR, 2008a, p. 1017.

⁴⁷⁸ Já no final de seu ensaio, Gullar (2008a, p. 1059-1063) tenta uma aproximação entre Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Entre os dois primeiros, por causa da “necessidade que têm de expor a realidade na sua objeção, no seu mau gosto, mesmo quando possa provocar engulhos no leitor”. Entre o primeiro e o terceiro, por serem ambos testemunhas de um mundo que se deteriora (tanto Augusto dos Anjos como João Cabral são, de acordo com Gullar, descendentes de famílias decadentes da oligarquia rural nordestina). Essas aproximações têm, para o poeta-crítico, um alcance positivo, uma vez que ajudam a ver melhor a poesia do autor paraibano como “produto do ambiente nordestino”. A obsessão pelo tema da morte e por imagens de coisas e corpos que se deterioram em meio à seca são, pois, signos de uma realidade marcada pela decadência, a doença e o luto.

⁴⁷⁹ LAFETÁ, 2004b, p. 227.

Paralelamente, o “peso da análise social” não se interpõe à “naturalidade da forma”⁴⁸², antes se integra a ela, constituindo-se como um modo não apenas de ver a realidade, mas de pensá-la por imagens, através de uma linguagem mesclada, entre o coloquial e o literalizante.

A imagem da água, no oitavo verso, expressa o caráter fluido da vida no Nordeste. A imagem do vento revela que essa vida se move no tempo (“suas crianças de carne”) enquanto é ela que, também, o move (os “afazeres”). E aponta para a ideia de que essa realidade, como o próprio poema, é um “vetor de vozes” que avultam do cotidiano das casas (“seus sobrados/ cheios de conversa”). A imagem do fogo expressa o processo de deterioração, de “consumição” da vida humana, nesse cenário de seca e de duras penas (“caatingas e castigos”). E imagem final do Nordeste como um “molambo/ embrulhado num relâmpago” expressa o forte arrebatamento sentido pelo sujeito lírico diante da visão dessa realidade, a ele revelada de modo intenso, como uma iluminação repentina e insurrecta.

Destes versos ao último do poema, as imagens da água e do vento se desdobram, e por meio delas o poema alcança uma visão da dinâmica histórica do Brasil:

III

Essa tarde era história brasileira
que balançava as árvores
 passando
e que cheirava a maresia
quando o mar soprava
 e quando
crescendo em jasmineiros
 a jasmim
cheirava
a história do Brasil em algum quintal
 de São Luís
pouco antes da segunda grande guerra

enquanto
sobre o balcão da quitanda nas bananas
que apodreciam
 a história era
 um sistema de moscas
 e de mel

⁴⁸² Expressões empregadas por João Luiz Lafetá, negativamente, em análise dos *Romances de Cordel*, em que percebe uma dupla limitação do poeta na utilização das formas populares para fins ideológicos (Cf.: LAFETÁ, 2004, p. 230).

zoando
naquele determinado ponto da cidade,
do país;
naquele determinado ponto
da família,
como um câncer

Mas em qualquer dos mil espelhos da cidade
em que a história se vê
(na sala de visitas, no quarto
de empregada, na poça
d'água funda como o céu)
pode ser que sorrira
aquela tarde, o povo,
num sorriso de menina. ⁴⁸³

Nesses versos, o poema alcança uma visão genérica da história brasileira: esta como o que impulsiona o tempo, sob o signo do progresso, e que se desenvolve pela indiferença aos que estão distantes do seu movimento central. A questão é que o progresso alcança a vida de apenas uma parcela da população, enquanto a outra permanece refém de um processo primário de exploração da natureza e da força de trabalho. No Nordeste, num quintal qualquer de São Luís, o avanço histórico é percebido apenas no vento que sopra e balança as árvores, ou no cheiro do jasmim, viva sensação de que algo se processa, longe dali. O que, na região Nordeste, traduz de fato a experiência humana é a imagem da vida apodrecendo e moscas zumbindo ao redor dela; uma vida que é, assim, mórbida, comparável à lepra ou ao “câncer”.

Essas duas alusões a doenças sintetizam todo o processo de caracterização da vida humana no Nordeste, que o poema vem compondo, desde o primeiro verso. Segundo Susan Sontag, “as doenças sempre foram usadas como metáforas de que uma sociedade era injusta ou corrupta” ⁴⁸⁴. Nesse poema de Gullar, elas têm ambas as conotações: de um lado, denunciam o descaso do centro econômico e político do Brasil para com o povo do Nordeste; de outro, revelam o efeito mais contundente dessa indiferença: a corrupção (no sentido fenomenológico de “degeneração” da vida, e no sentido político de “subversão” da dignidade humana, pela pobreza e o descaso de que as pessoas do lugar são, historicamente, vítimas).

⁴⁸³ GULLAR, 2004, p. 332-333.

⁴⁸⁴ SONTAG, 1984, p. 91.

A lepra, na Idade Média, era signo de desordem social e de decadência. No poema de Gullar, sua imagem acentua o horror do cenário descrito: sol e seca (“na lepra do verão”), sob os quais se consomem os rostos e os olhares humanos, afetados, também, pela injustiça social, que gera a pobreza (“castigos” e “trapos”).

* * * *

A comparação com o câncer, no poema de Gullar, irradia, ainda mais, um complexo de implicações e conotações. Primeiro, o processo de desenvolvimento da doença é particularmente similar ao movimento da forma geral de “Bananas podres 2” e à dinâmica social que nele se aborda. “O câncer é uma doença de crescimento (o neoplasma é às vezes visível, porém, mais caracteristicamente interno), que tem uma evolução anormal e finalmente letal, sendo o seu desenvolvimento compassado, incessante e firme”, informa-nos Susan Sontag⁴⁸⁵. Se atentarmos bem para a sutura formal do poema em questão, logo percebemos como ela se desenvolve, “cresce”, compassadamente, à medida que a reflexão e a memória evoluem e ganham novos domínios (“novos órgãos”) e novas feições (“novos sintomas”).

Na primeira parte, cada verso contém, invariavelmente, no máximo quatro palavras, e geralmente, apenas duas ou três. O ritmo é quebrado, como se algo começasse a se manifestar ali, naquele momento. Na segunda parte, a perspectiva se abre e é como se o veio crítico, contido no início, agora tomasse impulso e se espalhasse por todo o corpo do texto. Aos poucos, ele corrói o que, na superfície, sugere um cotidiano “saudável”, de interação entre os homens e a natureza, até chegar ao fundo e perceber que, na verdade, essa “ciranda” de conversas e afazeres encobre a “ciranda/ de rostos consumidos/ de olhares humanos entre trapos/ na poeira do fogo”. Os versos, nessa parte, têm entre seis e sete vocábulos. O ritmo torna-se corrente, “incessante”. E o tom de voz intercala imagens do cenário externo (ruas, rios, mangues, igrejas e o entorno da quitanda) com menções à vida dentro das casas e da subjetividade dos homens (“crianças de carne”, “sobrados cheios de conversa e afazeres”, “castigos”, “olhares consumidos”, “um molambo embrulhado”). Dessa rede de alusões advêm as muitas vezes que ocupam, com a do sujeito lírico, o espaço enunciatório do poema.

⁴⁸⁵ SONTAG, 1984, p. 18.

Na última parte, a reflexão alcança uma visão genérica da história brasileira, até que retorna à imagem central das frutas apodrecendo na quitanda. O poema fica entre esses dois espaços, intercala a visão de um na do outro, de modo a sugerir que ambos se determinam. O ritmo segue entre corrente e travado, traduzindo a extensão do olhar à história brasileira e seu retorno ao “canto em sombra” da quitanda de Newton Ferreira.

O movimento geral da composição é, pois, oscilante e dual: desdobramento e redobramento dos elementos formais e discursivos, entre a visão de um espaço específico e a mirada histórica mais geral. É, então, semelhante ao do câncer pelo corpo do doente: surge em qualquer órgão, podendo se estender a todos os outros, de modo compassado e imprevisível.

A metáfora das bananas apodrecendo na quitanda e, agora, a do “câncer” identificam, diretamente, a realidade social do Nordeste com a morte. O câncer, metaforicamente, indica “flagelo”, “a barbárie dentro do sistema”⁴⁸⁶. E implica “a opressão e a obliteração da consciência. (...) No câncer, células não inteligentes (‘primitivas’, ‘embrionárias’, ‘atávicas’) se multiplicam e a pessoa está sendo substituída pela ‘não pessoa’”⁴⁸⁷. Essa referência pode ser relacionada à imagem dos rostos e dos olhares humanos consumidos pela “lepra do verão” e à das moscas zumbindo em torno das bananas, apontando para o horror da vida se desfazendo, apodrecendo, sem esperança de salvação.

Susan Sontag também assinala que o câncer é tido não tanto como uma doença do tempo quanto como “uma doença ou patologia do espaço”⁴⁸⁸. E, no poema de Gullar, nos deparamos, justamente, com uma topologia da miséria social que aflige, historicamente, parte da população brasileira, sobretudo a situada no Nordeste do país. Essa região, condicionada pela pobreza e o atraso técnico, científico e econômico em relação ao Sudeste e ao Sul do Brasil, sofre os efeitos da repressão de suas forças: suas potencialidades desprezadas, suas “paixões” voltadas para dentro, sem possibilidade de se manifestar, produtivamente⁴⁸⁹. E o descaso das regiões desenvolvidas pela gente desse lugar condiciona, mais ainda, a sua ação,

⁴⁸⁶ SONTAG, 1984, p. 80.

⁴⁸⁷ SONTAG, 1984, p. 86.

⁴⁸⁸ SONTAG, 1984, p. 21.

⁴⁸⁹ SONTAG, 1984, p. 86.

na medida em que, sozinho, esse povo não consegue se levantar ⁴⁹⁰; além do que, ele mesmo ignora a dinâmica histórica de que é vítima (Sontag lembra o quanto é comum esconder do paciente que ele está com câncer e se utilizar de “convenções” para encobrir-lhe de quem encontra-se enfermo ⁴⁹¹).

Pensando analogicamente essas referências externas e os referentes internos do texto, podemos compreender melhor um dos propósitos do poema: fazer com que a própria realidade social do Nordeste se reflita, que ela tome consciência do que lhe condiciona, para que possa, assim, lutar em seu favor. O poema é, então, a manifestação de um *pathos* humano que, alçado à categoria de *pathos* criativo, pode enfim se redimensionar e romper com o histórico de flagelo e coação que lhe imobiliza.

Nos últimos versos, a imagem do povo sorrindo num “sorriso de menina” aponta para a possibilidade de superação desses condicionamentos e de alcance da dignidade humana, por parte da população nordestina. O sorriso é, assim, sinal de superação da tragédia humana que, no poema, se subscreve. Através desse sinal, Gullar expressa o desejo utópico de revolução, latente ainda, mas manifesto obliquamente, em imagens que nos encaminham para este tipo de leitura – sociológica – e que nos levam a considerar como de fato injusta a “história brasileira”. Lafetá já observara que, no *Poema sujo*, “o caminho da revolução é, por assim dizer, contornado, evitado: fala-se dela o tempo todo, sem dúvida, mas de um modo absolutamente implícito, e sua presença é como a de um tabu suspenso entre os versos” ⁴⁹². Esse parece ser, também, o caso de “Bananas podres 2” e dos outros poemas de *Na vertigem do dia*. Principalmente, se levarmos em conta que as composições desse livro, como as de *Barulhos*, foram escritas sob o signo da poética delineada no poema-livro de 1975; a saber, uma poética em que o eu busca por si mesmo, nos desvãos da memória, seguindo, sempre, os rastros do *outro*.

⁴⁹⁰ Entre as “fantasias” em torno da origem do câncer encontra-se a que o concebe como o “preço da repressão”, mais precisamente, da autorrepressão. Sontag (1984, p. 61) classifica como “absurdas e perigosas” essas opiniões, pois elas atribuem ao próprio doente “o ônus de sua doença”, propondo, inclusive, que cada um é responsável por sua enfermidade: “Teorias psicológicas da doença amplamente difundidas atribuem ao infeliz canceroso tanto a responsabilidade de ter caído enfermo quanto a de curar-se” (SONTAG, 1984, p. 75).

⁴⁹¹ SONTAG, 1984, p. 11-12.

⁴⁹² LAFETÁ, 2004b, p. 238.

Sob os signos da coletividade e da utopia, o poeta busca um modo de recompor não apenas a sua vida, mas a vida de um povo, perdida entre os desvãos da história. Com a imagem do sorriso, colhida mais numa dimensão utópica e imaginária do que na própria realidade a que é atribuída, a poesia lança luzes ao presente e vislumbra um futuro mais digno; prevê a “cura” para esse câncer que é, realmente, signo de fatalidade: a miséria e a injustiça sociais.

Como dizia Novalis, “a poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental”⁴⁹³, é ela que cultiva a bela sociedade, por meio dela “realizam-se a colaboração e a simpatia universais”⁴⁹⁴. Os vocábulos mágicos que o poeta cria ou articula têm, para o autor alemão, o poder de animar a bela sociedade ao seu redor: “a poesia dispõe a seu bel-prazer e joga com o deprimente e o tônico, o prazer e a dor, o verdadeiro e o falso, a saúde e a doença. Ela mistura tudo para criar o que é seu supremo alvo: *a elevação do homem acima de si mesmo*”⁴⁹⁵.

Essa elevação ou transcendência constitui, para Gullar, o despertar ou o cultivo do que há de humano no homem, função a que a poesia seria chamada a cumprir, tornando o homem consciente de sua responsabilidade e de sua capacidade de transformação do mundo. É que, de acordo com o poeta, no mundo moderno (um mundo sem deuses), o homem é o responsável por seu destino e por cada um de seus atos. “A solução de seus problemas agora depende exclusivamente de sua capacidade de compreender a realidade e de atuar sobre ela”⁴⁹⁶. A poesia pode colaborar nisso tornando o homem consciente do que lhe afeta. “E não por mistificar a realidade mas, pelo contrário, por revelá-la na sua verdade, que é prosaica e, ao mesmo tempo, fascinante”⁴⁹⁷. A saúde transcendental de que nos fala Novalis se origina, segundo Gullar, “na tua boca, na minha boca”: é “a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não”⁴⁹⁸.

⁴⁹³ NOVALIS. In: LOBO, 1987, p. 82.

⁴⁹⁴ NOVALIS. In: LOBO, 1987, p. 80.

⁴⁹⁵ NOVALIS. In: LOBO, 1987, p. 82.

⁴⁹⁶ GULLAR, 1989, p. 14.

⁴⁹⁷ GULLAR, 1989, p. 15.

⁴⁹⁸ GULLAR, 1989, p. 15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procuramos contribuir com uma compreensão outra da poesia de Ferreira Gullar, uma compreensão que tivesse um caráter heterogêneo e que, ao mesmo tempo, apresentasse uma visão precisa da poética em questão.

Ao longo da pesquisa, buscamos identificar e avaliar o que consideramos os “pontos de dobragem” da obra poética de Gullar, quais sejam: a paixão pela poesia, a paixão pelo eu e a paixão pelo outro. Na obra do autor maranhense, tais elementos se interpenetram, constituindo um mesmo complexo expressivo. Por isso, a necessidade que tivemos, no primeiro capítulo, de pensar conceitualmente e historicamente o conceito de *paixão*, fio condutor das análises.

Mas, como essas paixões se redobram e se desdobram por espaços poéticos e teóricos múltiplos, temos que cada análise diferenciou-se das outras, contribuindo de modo particular para a constituição do todo. Daí, o fato de ser esta uma dissertação marcada por divisões e subdivisões em sua estrutura, por avanços e recuos no método de leitura, além da recorrente aproximação com outros discursos que não o da própria Literatura (por exemplo, com o discurso da História, o da Filosofia, o da Psicanálise e o da Sociologia). Apesar disso, procuramos não submeter os poemas às teorias e conceitos articulados nas leituras. Acreditamos que o poema tem a chave de compreensão de si próprio em sua forma e naquilo mesmo que diz. Mas, a procura dessa “chave” é que exige, na maioria dos casos, uma clareira ou um direcionamento epistemológico ou didático, oferecido, quase sempre, pela abordagem teórica.

Para bem embasarmos nossa leitura, buscamos na própria história da Literatura Ocidental indicadores do valor literário e político do conceito de *paixão*. Essa busca nos levou à consideração da história da lírica moderna, desde o momento em que surge, com o Romantismo na Alemanha e na Inglaterra, até seu momento auge, com as obras dos poetas franceses Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto comparecem como nomes emblemáticos de uma “modernidade lírica” brasileira, que, por sua vez, apresenta novas

nova
em frente ao Palácio da Alvorada.

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 ⁵⁰¹

Nossa preocupação era, pois, realizar uma leitura que penetrasse até o ponto de ebulição dessa força “subversiva” (é o título do poema acima”) que move a poética de Gullar, em seus melhores momentos. E uma leitura que, no mesmo passo, pudesse acompanhar o movimento da expressão a adotar novas formas, sobretudo, a partir da relação com a língua e com a história. Esse ponto de ebulição, se bem expusemos, é a *paixão*, a marca das afecções subjetivas; resposta requerida na experiência; movimento para fora, em direção ao outro.

Acreditamos que os quatro capítulos, aqui veiculados, e as abordagens que eles comportam dão uma nova contribuição à crítica da obra poética de Gullar. Nossas leituras pautaram-se na originalidade e, ao mesmo tempo, no rigor.

Desejamos que, quem vier a consultar esta dissertação, seja para os fins que for, se sinta instigado o bastante a ponto de buscar conhecer melhor a obra de nosso autor, e, quem sabe, escrever sobre ela outro estudo, ultrapassando os limites deste, refutando-o, reafirmando-o ou redimensionando-o, numa nova e mais surpreendente perspectiva.

Cabe-nos frisar que esta pesquisa buscou abranger e interpretar a multiplicidade de vozes e de corpos que se dizem e se desdizem na poesia de Gullar. Esta, tal como a visamos, podendo ser pensada e lida como uma poesia da *paixão*, do envolvimento íntimo com as palavras, com a vida e com o mundo histórico. Uma lírica metálica, em seu poder de resistência às forças de dominação, e vertiginosa, em sua força transgressiva.

⁵⁰¹ GULLAR, 2004, p. 337.

BIBLIOGRAFIA

1. De Ferreira Gullar:

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda em questão (depoimento). In: revista *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, jan-mar de 1971, n. 26-27, p. 47-50.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Corpo a corpo com a linguagem*. Florianópolis: Editora UEPG, 1997.

GULLAR, Ferreira. A trégua (entrevista). In: *Cadernos de literatura brasileira*. Nº 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

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

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. V. único.

GULLAR, Ferreira. Uma voz entre a natureza e a cultura. In: *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. V. Único.

GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

2. Sobre Ferreira Gullar

ARRIGUCCI JR., Davi. A luz de São Luís. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. Único.

ARRIGUCCI JR., Davi. O silêncio e muitas vozes. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ASSIS, Maria do Socorro Pereira de. *Poema sujo de vidas: alarido de vozes*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, RS: PUCRS, 2011.

BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 6. ed. São Paulo: Editora Global, 2000.

BOSI, Alfredo, Texto de apresentação a *Em alguma parte alguma*. In: GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

- CAMPOS, Paulo Mendes. Ferreira Gullar: o *Poema sujo*, a pátria distante. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. Único.
- CARPEAUX, Otto Maria. Poema sujo. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. Único.
- DOMINGUES, Thereza da C. A.. Ferreira Gullar e a palavra poética. *Revista Verbo de Minas*. Juiz de Fora, v. 6. N. 11/12, p. 151-182, 2007.
- JUNQUEIRA, Ivan. A luz da palavra suja. In: *Ensaaios escolhidos - volume 1: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.
- LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004a.
- LAFETÁ, João Luiz. Dois pobres, duas medidas. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004b.
- MARQUES, Alberto da Costa. Concretismo. Neoconcretismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. vol. 5. 7. ed. rev. e atual.. São Paulo: Editora Global, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. A volta do poema. In: *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MORAES, Vinicius. Poema sujo de vida. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. Único.
- NETO, Miguel Sanches. Eterno e Transitivo. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia Completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008. Vol. Único.
- OLIVEIRA, Ilca Vieira de. As imagens do corpo em *Poema Sujo*. In: BALBINO, Evaldo; CARDOSO, João Batista; NETO, Fernando Ferreira da Cunha (Orgs.). *Literaturas Ibero-Afro-Americanas: ensaios críticos*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2010.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. Ferreira Gullar. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. vol. 5. 7. ed. rev. e atual.. São Paulo: Editora Global, 2004.
- SECCHIN, Antonio Carlos. A luta corporal. In: *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Gullar: obravida. In: In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. único.
- TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Presença, 1985.
- TURCHI, Maria Zaira. Ferreira Gullar: a ruptura e a recorrência. *Revista Ciência & Letras*. Porto Alegre, n. 39, p. 279-295, jan./ jun. 2006.
- VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Nº 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.
- VILLAÇA, Alcides. Em torno do *Poema sujo*. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. Único.

3. Poesia, Teoria e Crítica Literária, Filosofia da Linguagem e Linguística

- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. In: *Nova reunião: 23 livros de poesia*, vol. 01. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010a.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo*. In: *Nova reunião: 23 livros de poesia*, vol. 01. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010b.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *José*. In: *Nova reunião: 23 livros de poesia*, vol. 01. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010c.
- ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Drummond meditativo. In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. V. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: GM Flammarion, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Mauritu Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *O homem na linguagem*. Lisboa: Vega Universidade, 1976.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 01. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelaireanos. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 02. 7. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CELAN, Paul. *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CHIAMPI, Irlemar (Coord). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- COUTINHO, Afrânio. O movimento romântico. In: *A literatura no Brasil*. vol. 3. 5. ed. rev. e atual.. São Paulo: Editora Global, 1999.
- DUROZÓI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Coimbra: Almedina, 1972.
- FAUSTINO, Mário. O homem e sua hora e outros poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAZLITT, William. Sobre a poesia em geral. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Madrî: Editora Akal, 2009.
- JUNQUEIRA, Ivan. A modernidade de Cruz e Sousa. In: *Ensaos escolhidos - volume 1: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

- MACIEL, Maria Esther. *Itinerários da modernidade: sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octavio Paz. Cadernos de Pesquisa*. Nº 24, Vol. 04. Belo Horizonte: NAPQ/FALE/UFMG, Abril, 1995.
- MACIEL, Maria Esther. *Vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, s/d.
- NOVALIS, Friedrich. Fragmentos logológicos. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- NOVALIS, Friedrich. Fragmentos logológicos. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- NOVALIS, Friedrich. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- OLIVEIRA, Anelito de. *Três festas: A love song as Monk*. Belo Horizonte: Anome Livros; Orobó Edições, 2004.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- PAZ, Octavio. *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*. 2. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. O Modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de uma poética do saber*. Trad. de Eduardo Guimarães, Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Trad. de Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. 25. ed. Paris: Mercvire de France, 1938.
- RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Tradução de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno; Poemas escolhidos; A carta do vidente*. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Texto sobre Drummond. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. 1. ed. 3. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SCHILLER, Friedrich. Sobre o patético (excerto). In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, João da Cruz e. *Poesias completas: Broquéis, Faróis, Últimos sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

STHENDAL, Henri-Marie Beyle. Racine e Shakespeare. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins Barbosa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

WORDSWORTH, William. Prefácio às *Baladas Líricas*. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

4. Filosofia, Ontologia, Psicanálise e História Social

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BROWN, Norman. *Vida contra morte: o sentido psicanalítico da história*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Editora Vozes: Petrópolis, 1972.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas: Papyrus, 1995.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- FONTES, Ivanise. A construção silenciosa do ego corporal. In: *ALTER – Revista de Estudos Psicanalíticos*. Vol. 29 (2), 83-90, 2011.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: Edição *brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. Vol. 21.
- FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. Vol. 19.
- FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. 14.
- GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 11. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HEGEL. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 02: o eu na teoria de Freud*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde de Freud. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função eu. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, Jacques. O aturdido. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LEBRUN, Gérard. In: O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Tradução de Pergentino S. Pivatto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- MAIO, Sandro. *A voz em negativo: ter infância, experiência, Agamben*. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 6, abril de 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo editorial, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

MURICY, Kátia. Benjamin: paixão e política. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcia Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.