



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Ana Carolina da Silva Mota

O discurso metapoético em *Barulhos e Muitas vozes*, de Ferreira Gullar

São José do Rio Preto
2019

Ana Carolina da Silva Mota

O discurso metapoético em *Barulhos e Muitas vozes*, de Ferreira Gullar

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiador: CNPq – Proc. 132970/2016-3

Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas no estudo da literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

São José do Rio Preto
2019

Mota, Ana Carolina da Silva.

O discurso metapoético em *Barulhos e Muitas vozes*, de Ferreira Gullar / Ana Carolina da Silva Mota. -- São José do Rio Preto, 2018
120 f.

Orientadora: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

1. Poesia brasileira – História e crítica. 2. Gullar, Ferreira – 1930 –
2016 – Crítica e interpretação. 3. Metapoesia. 4. Barulhos. 5. Muitas
vozes. I. Título.

CDU – B869-1.09

Ana Carolina da Silva Mota

O discurso metapoético em *Barulhos e Muitas vozes*, de Ferreira Gullar

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiador: CNPq – Proc. 132970/2016-3

Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas no estudo da literatura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá

São José do Rio Preto
06 de setembro de 2018

AGRADECIMENTOS

A minha avó Madalena e a minha mãe Fausta, únicas razões verdadeiras de tudo.

A cada familiar que contribuiu, direta ou indiretamente, para a minha formação.

Aos amigos que a UNESP de Araraquara me proporcionou, companheiros de alegrias e frustrações.

Aos professores e funcionários do IBILCE, pelo acolhimento.

A todos os professores que tive e àqueles com os quais trabalhei.

Ao CNPq (Proc. 132970/2016-3), pelo importante apoio financeiro.

À Professora Doutora Susanna Busato, orientadora generosa e paciente, que tornou possível a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho realiza uma leitura do discurso metapoético presente nos livros *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999), do poeta maranhense Ferreira Gullar. Ao observar a trajetória de Gullar, percebe-se que a concepção de poesia e de fazer poético expressada por ele nos últimos trinta anos de vida literária em muito difere das díspares concepções identificadas em sua obra entre os anos cinquenta e setenta. Assim, interessou-nos investigar, à luz da fortuna crítica dedicada à obra do poeta e de considerações feitas por ele mesmo sobre a própria obra e o caráter do discurso poético, as noções de poesia e fazer poético, as quais são indissociáveis, dentro do universo de *Barulhos* e *Muitas vozes*, dos termos “espanto”, utilizado para definir a experiência de encontro, no mundo concreto, com a matéria poética, e “voz”, a qual se associa à linguagem humana e à imagem da sobreposição (do tempo, das experiências, do diálogo com o outro). Assim, após expressar, em seu livro de estreia *A luta corporal*, o desejo de uma linguagem que tocasse o absoluto e por meio da qual mundo concreto e expressão poética se fundiriam, posteriormente envolver-se com o experimentalismo do concretismo e neoconcretismo e, já nos anos sessenta, engajar-se politicamente, fazendo de sua obra um espaço para a defesa da função da arte enquanto agente de transformação social, ganha corpo no discurso poético de Ferreira Gullar a concepção de linguagem poética como ato de comunicação, a qual ecoa em si a alteridade e com ela dialoga.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. Metapoesia. Espanto. *Barulhos*. *Muitas vozes*.

ABSTRACT

The present study makes a reading on the metapoetry narrative present in the books *Barulhos* (1987) and *Muitas vozes* (1999), by poet of Maranhão Ferreira Gullar. When observing the trajectory of Gullar, it can be seen that the conception of poetry and of poetic expression he expressed in the last thirty years of literary life differs greatly from the disparate conceptions identified in his work between the fifties and the seventies. Thus, in the light of the critical fortune devoted to the poet's work and his own considerations on the work and character of poetic discourse, we were interested in investigating the notions of poetry and of making poetic, which are inseparable within of the terms "astonishment", used to define the experience of encounter in the concrete world with poetic matter, and "voice", which is associated with human language and the image of the overlap (of time, of the experiences, of the dialogue with the other). Thus, after expressing the desire for a language that touched the absolute and through which concrete world and poetic expression would be merged, later in his debut book, *A luta corporal*, he would later become involved with the experimentalism of concretism and neoconcretism and, already in the sixties, to engage politically, making his work a space for the defense of the function of art as an agent of social transformation, the conception of poetic language as an act of communication is echoed in Ferreira Gullar's poetic discourse, which echoes in itself the otherness and with it dialogues.

Keywords: Ferreira Gullar. Metapoetry. Astonishment. *Barulhos*. *Muitas vozes*.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
1 A BUSCA PELA LINGUAGEM POÉTICA NAS OBRAS INICIAIS	10
1.1 Escavação e destruição em <i>A luta corporal</i>	11
1.2 “Adeus corpo-fátuo”.....	20
1.3 “vão vocábulo exato”.....	27
1.4 A cultura como problema social.....	30
1.5 O encontro com a própria voz.....	35
1.6 Poeta engajado e voz subjetiva em <i>Na vertigem no dia</i>	41
2 METAPOESIA, ESPANTO E O POEMA COMO CICLO EM BARULHOS	48
2.1 Sobre o espanto.....	48
2.2 O sublime na paisagem.....	49
2.3 O poema podre, o poema em curso.....	53
2.4 Espanto, vertigem e linguagem.....	57
2.5 Poema, mundo e o invisível caule.....	63
2.6 O que restou do poeta marxista.....	72
3 METAPOESIA E SILÊNCIO EM MUITAS VOZES	79
3.1 Convite à escuta.....	80
3.2 O espanto como gênese.....	83
3.3 A nomeação do mundo e a origem do poeta.....	88
3.4 O ressoar da imprecisa voz.....	93
3.5 “Apenas/morro/sem ênfase”.....	99
3.6 “me/movo/no feroz/silêncio/do/cosmos”.....	102
3.7 “o mundo desabava e ainda assim entrei na fila para comprar cigarros”.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma leitura do discurso poético presente nos livros *Barulhos*, publicado em 1987, e *Muitas vozes*, de 1999, do poeta maranhense Ferreira Gullar. Ao percorrer a trajetória de Ferreira Gullar, percebe-se que a concepção de poesia e de fazer poético exploradas por ele a partir da década de 80 em muito difere das destoantes concepções abraçadas pelo poeta entre os anos cinquenta e setenta. Por isso, interessou-nos perscrutar, com base na fortuna crítica dedicada à sua obra e nas reflexões feitas por ele mesmo acerca da própria vida literária e do caráter do discurso poético, das noções de poesia e de fazer poético, inseparáveis dentro do conjunto de *Barulhos* e *Muitas vozes*, dos termos “espanto”, empregado para precisar a experiência de encontro, no mundo concreto, com a matéria poética, e “voz”, emissão articulada à linguagem humana e à imagem da sobreposição do tempo, das experiências e do diálogo com o outro. Ainda que a discussão central da dissertação seja o discurso metapoético, alguns poemas que não abordam diretamente o assunto foram considerados, pois eles se fazem necessários para a compreensão da trajetória do autor e do amadurecimento de sua obra. É o caso de poemas de caráter engajado e de alguns que tematizam a morte e o silêncio.

A escolha das obras deve-se ao fato de *Barulhos* e *Muitas vozes* já estarem inseridos fora da obra majoritariamente engajada de Ferreira Gullar, o que possibilita um universo temático mais amplo e a possibilidade de dialogar, na análise, com as fases anteriores do poeta. Além disso, nesses livros vê-se mais nitidamente um aspecto fundamental abordado pelos metapoemas de Gullar, que é o caráter comunicativo da linguagem poética.

Todos os poemas selecionados foram retirados da edição de 2015 do livro *Toda poesia*, e respeitou-se a opção de Gullar de não considerar como parte integrante de sua obra o título *Um pouco acima do chão*, publicação de 1949 que reúne seus primeiros poemas. Com o intuito de localizar o discurso metapoético de *Barulhos* e *Muitas vozes* dentro da poesia de Ferreira Gullar, fez-se necessário dedicar um capítulo que contextualiza e comenta, brevemente, as obras anteriores do poeta e identifica a concepção de poesia expressada pelo poeta em tais fases de sua carreira.

Assim, pontua-se que *A luta corporal*, de 1954, desenvolve-se como busca por aquilo que o eu lírico da obra entende por linguagem poética. O livro é hermético, repleto de referências ao mundo mítico e flerta com a construção de imagens surrealistas, na ânsia pelo encontro da linguagem com o absoluto, pela correspondência entre discurso poético e mundo conhecido, o que nos remete à obra de Rimbaud e Mallarmé.

O resultado da obra de estreia é a fragmentação da linguagem a ponto de impossibilitar a leitura. A frustração da incursão subjetiva pelo encontro com a linguagem poética encaminha Ferreira Gullar por uma nova busca pela palavra, mas dessa vez propõe-se a “encontrar a palavra

dura, ponderada, tão objetivamente identificada consigo mesma que possa, daí, tirar sua força de concentração e enfrentamento do plano temporal”. (VILLAÇA, 1984, p.75) Trata-se do período concretista e, na sequência e respeitadas as diferenciações, neoconcretistas de Ferreira Gullar, que ocorreu no final da década de cinquenta e é pautado pelo experimentalismo.

Observar-se-á que a obra do poeta move-se, nos anos cinquenta e sessenta, por extremos, caminhos que não se relacionam entre si. Assim, também comentaremos o período engajado de Ferreira Gullar, o qual se reflete nos poemas que compôs durante seu vínculo ao Centro Popular de Cultura, assumindo muitas vezes o tom panfletário. Consideraremos, ainda, o período em que a linguagem poética de Ferreira Gullar ganha seu corpo mais conhecido, momento a partir do qual os metapoemas passam a expressar conceituação mais concreta do que é a linguagem poética e o fazer poético para o autor. A partir de *Dentro da noite veloz*, publicado em 1974, é possível vislumbrar uma trajetória em que as obras posteriores de Ferreira Gullar dialogam entre si, corroboram a construção de um raciocínio que se desvela.

Nesse aspecto, os metapoemas selecionados de *Barulhos* e *Muitas vozes* pautam-se no caráter comunicativo da linguagem poética. Por isso, utilizou-se as considerações de Jesús Camarero Arribas para pensar a metapoesia em Ferreira Gullar, em especial no que tange à metaliteratura como espaço de comunicação e reconhecimento do outro, traço muito distinto do desenvolvido por Ferreira Gullar em suas obras iniciais, quando o hermetismo, excesso conceitual e afastamento da linguagem em si praticamente rechaçam a presença do outro, de um interlocutor. Utilizou-se o que Paul Zumthor considera como “voz”, ou seja, aquela que está no corpo e em cujo corpo ela está, em uma relação indissociável (2005, p.89).

Ferreira Gullar, em seus mais de sessenta anos de produção poética, teórica e de crítica de arte, apresenta uma característica interessante, que é a de ter escrito muito sobre a própria obra e vida, além de ter dado diversas entrevistas sobre o mesmo tema, estando algumas na forma de livro. Considerou-se neste trabalho alguns posicionamentos e declarações do poeta, relevantes para a compreensão da temática abordada. Não se ignora, no entanto, a cautela necessária para que não nos fiemos na construção de uma persona tecida pelo próprio autor.

Em suma, o trabalho é dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, comentaremos brevemente os livros anteriores a *Barulhos* e *Muitas vozes*, com o intuito de contextualizar, dentro da trajetória do poeta, as obras nas quais esta Dissertação é centrada, além de identificar as concepções de linguagem poética e fazer poético identificadas nos livros em questão; o segundo capítulo volta-se para a obra *Barulhos*, com ênfase na noção de espanto, experiência geradora do poema, sobre a qual o próprio Ferreira Gullar discorre; por fim, no terceiro capítulo, nos debruçamos sobre a obra *Muitas vozes*, perseguindo ainda a noção de espanto, e também a significação da voz, além do poema enquanto ato de comunicação.

Espera-se, portanto, explorar a delimitação da concepção de poesia e de fazer poético compreendido na fase mais madura de Ferreira Gullar, após um princípio de carreira pautado por propostas estéticas díspares entre si, e não ignorando os diálogos estabelecidos pelo poeta com a própria obra, inclusive com os períodos de caráter experimental e engajado.

1 A BUSCA PELA LINGUAGEM POÉTICA NAS OBRAS INICIAIS

A problemática da linguagem e a incessante busca pela poesia se revelam nos temas de Ferreira Gullar desde sua estreia como poeta, a qual se deu com o livro *A luta corporal*, publicado em 1954, já que o escritor negou a primeira obra que publicou, *Um pouco acima do chão*, de 1949, justamente por considerá-la um “tateio inicial”, um livro “ingênuo” e “sem valor”, anterior à formação de sua noção de poesia (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.33).

Pode-se propor que *A luta corporal* e *O vil metal*, de 1960, e os poemas concretos e neoconcretos constituem a fase em que a luta com a linguagem se mostra mais intensa e, muitas vezes, desesperada. Nesse aspecto, o livro de estreia é particularmente importante, pois contém, frente aos obstáculos da criação, caminhos diferentes “[...] e, em cada etapa, uma solução é levada até o fim, até as últimas consequências”. (TURCHI, 1985, p.61).

Após a incursão pela vanguarda, Ferreira Gullar explorará a proposta de arte engajada, motivada por seu vínculo com o Centro Popular de Cultura (CPC), até finalmente encontrar a própria voz e sua proposta estética em *Dentro da noite veloz*, de 1975, e *Na vertigem do dia*, de 1980. Esse percurso de quarenta anos desvelará um duplo movimento: de interiorização e de exteriorização. O primeiro se revela pela crescente volta da voz poética para o “eu” subjetivo e para as reflexões de cunho existencialista, enquanto que o segundo está no que se refere à concepção de discurso poético expressada pelos metapoemas, os quais sublinham, marcadamente a partir da década de 80, o caráter comunicativo da poesia e, por conseguinte, a presença de um leitor com o qual se dialoga.

Jesús Camarero Arribas afirma a metaliteratura como construção que desnuda as estruturas do texto, ao mesmo tempo em que propõe ao leitor o exercício de construção do sentido desse texto (p.457-458). Habita nesse jogo justamente o aspecto comunicativo da linguagem literária, pois

[...] cabe interpretar que o criador dos aspectos estruturais e formais busca a cumplicidade/colaboração do outro desconhecido, incalculável, destinatário; e, deste modo, a atenção de desvia ao lugar da alteridade, do sujeito destinatário previsto antes da entrega definitiva da obra. Evidencia-se por esse gesto a comunicação, a qual vai além das pautas literárias, porque se busca um leitor colaborador que não apenas desconstrua o sentido do texto, mas que também, e sobretudo, construa o mesmo texto, em um ato de sobrescrita ou metaescrita. (2004, 458, tradução nossa)¹

¹ [...] cabe interpretar entonces que el creador estructuro-formal busca la complicidad/colaboración del outro desconocido, incalculable, destinatario; y de este modo la atención de desvia a un lugar de la otredad, de la alteridade, del sujeto destinatario previsto antes de la entrega definitiva de la obra. Y lo que se evidencia por este gesto es la comunicación que va más allá de las pautas literárias, porque se busca a um lector colaborador que no solo desconstruye el sentido del texto, sino que también y sobre todo construye el mismo texto en um acto de sobreinscripción o metaescritura.

Tal postura de interação e reconhecimento do outro, tão palpável na porção mais conhecida da obra de Ferreira Gullar, é traço fundamental dos metapoemas do autor, mas que ocorre no caminho, não se dá em todas as fases da obra do poeta. Por isso, o objetivo deste capítulo é contextualizar e comentar brevemente as concepções poéticas apreendidas da obra do poeta maranhense entre 1950 e 1980, período anterior à escrita de *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999), livros nos quais a noção de comunicação da linguagem poética passa a ser preponderante. Pretende-se, assim, compreender a trajetória do autor e visualizar mais nitidamente as rupturas realizadas por Gullar e os elementos que cerzem a unidade de sua obra no decorrer de seu percurso literário.

1.1 Escavação e destruição em *A luta corporal*

A luta corporal constitui um projeto com intenção declarada. Mostra-se interessante aqui a leitura de uma declaração de Ferreira Gullar, que avalia sua obra de estreia quase sessenta depois, e explica que o livro

[...] originou-se de uma tentativa de superar um processo verbal, a busca de uma congruência, como se a linguagem pudesse nascer junto com o poema. O problema que me propus a resolver foi este: criar uma poesia em que a linguagem pudesse liberar-se de seu passado a fim de nascer com o poema. Eu pensava que a linguagem era velha e que a experiência que o poema procurava comunicar era nova. Dado que a linguagem envelhecia o poema, fazia-se necessário reinventá-la nele. A luta corporal responde a essa inquietação; é uma tentativa que levei às últimas consequências e terminou com a implosão da linguagem, porque era impossível atingir o que eu buscava. (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.198).

Ao discorrer sobre *A luta corporal*, Maira Zaira Turchi também afirma que “[...] o problema da linguagem é a força motriz de todo o livro” (1985, p.28). Tal problemática apresenta nuances próprias no decorrer das diferentes seções da obra, mas desenvolve-se preponderantemente em torno da impossibilidade de a linguagem ser uma expressão fiel do mundo e das impressões por ele causadas e da necessidade de uma linguagem que nasça junto com o poema. É deste modo que “[...] os temas de *A luta corporal* giram quase todos em torno da poesia e do poeta, ou da dualidade homem/linguagem, numa espécie de simbiose fundamental do fazer poético” (TURCHI, 1985, p.28).

O caminho percorrido por essa tensão, no entanto, não se dá de forma linear, mas se desloca por extremos. Entre a abertura composta por “Sete poemas portugueses”, de versos metrificados e ligados a um tempo mítico, e o esfacelamento do universo linguístico que ocorre na parte final da obra, há passagens de calma e aparente reconciliação entre poeta e linguagem.

Sete poemas portugueses

3

Vagueio campos noturnos
 Muros soturnos
 paredes de solidão
 sufocam minha canção

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

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 coração

4

Nada vos oferto
 além destas mortes
 de que me alimento

Caminhos não há
 Mas os pés na grama
 os inventarão

Aqui se inicia
 uma viagem clara
 para a encantação

Fonte, flor em fogo,
 que é que nos espera
 por detrás da noite?

Nada vos sovino:
 com a minha incerteza
 vos ilumino

5

Prometi-me possuí-la muito embora
 ela me redimisse ou me cegasse.
 Busquei-a nas catástrofes, 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.

6

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 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 ajuntarei a estrela ou a pedra
Que de mim reste sob os meus escombros.

7

Neste leito de ausência em que me esqueço
desperta um 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 vário.
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 o rio sem foz e sem começo.

8

Quatro muros de cal, pedra soturna,
E o silêncio a medrar musgos, na interna
Face, põe ramas sobre a flor ddiuturna:
Tudo que é canto morre à face externa,
Que lá dentro só há frieza e furna.

Que lá dentro só há desertos e nichos,

Ecos vazios, sombras insonoras
 De ausências: as imagens sob os lixos
 No chão profundo de osgas vis e auroras
 Onde os milagres são poeira e bichos;

E sobretudo um tão feroz sossego,
 Em cujo manto ácido de escuta
 O desprezo a oscilar, pêndulo cego;
 Nada regula o tempo nessa luta
 De sais 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.

9

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

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

E este por sobre nós espelho, lento,
 Bebe ódio em mim; nela, o vermelho.
 Morro o que sou nos dois.

O mesmo vento
Que impele a rosa é que nos move, espelho!
(GULLAR, 2015, p.23-26)

Segundo João Luiz Lafetá, os “Sete poemas portugueses” apresentam a “[...] forma preciosa de quem procura a palavra poética, o ritmo encantatório e a penumbra da chamada magia verbal” (2004, p.133). A procura oscila entre a obscuridade e opressão dos muros e paredes noturnos, que sufocam a canção, e o conforto e segurança originados por ela, que parece afagar o eu poético e animá-lo a abrir caminhos onde eles não existem, rumo ao encantamento do encontro e da palavra poética. Tal movimento de descida e subida permeia esses versos e o livro.

A metrificação do poema varia entre quatro e doze sílabas poéticas, com estrofes de três, quatro e cinco versos e rimas no esquema AABB e alternadas. Ferreira Gullar, que afirma ter se formado leitor de poesia por meio da obra dos parnasianos, diz que 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. [...] O livro, como disse, é este caminhar até eu perceber que estava sempre prometendo chegar ao centro da linguagem e não chegava nunca” (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.34). Chegar ao que ele julgava ser a essência exigia uma forma, a qual o poeta não distinguia, mas que ainda assim perseguia. *A luta corporal* é, de fato, uma obra composta pela sucessiva perseguição e pelo sistemático abandono das formas experimentadas e esgotadas, o que

talvez justifique a afirmação da voz poética de que ela se alimenta de mortes e incertezas, as quais oferta ao leitor.

Buscar, acercar-se e perseguir são os verbos empregados para caracterizar a busca pelo cerne da linguagem, passando pela escavação dos mitos. Tudo, no entanto, deságua em silêncio, ausência e em escombros, imagem que lembra as ruínas gregas, sob as quais descansam todos os mitos, heróis e deuses. No decorrer de todo o livro, a busca realizada pelo eu lírico, o qual persegue a linguagem poética, é interior, marcadamente subjetiva, e por isso conflituosa e de linguagem hermética, e talvez nisso esteja a razão de *A luta corporal* não possuir metapoemas explícitos, que se mostrem inequivocamente para o leitor dessa forma.

O início da parte 9 de “Sete poemas portugueses” apresenta a rosa como símbolo de perfeição formal e, portanto, do poema, o qual percorreu todo o caminho de obscuridade, soturnidade, mofo e lodo, ou seja, a mais profunda subjetividade do sujeito, do inconsciente e dos mitos nos quais o mundo está calcado, para enfim poder dar-se ao mundo. Ocorrem, simultaneamente, vitória e derrota, construção e desejo de destruição, pois, se “O mesmo tempo/que em mim é frustração, nele cintila”, o poema é sempre em si uma aproximação do cerne da linguagem, à qual o poeta jamais chegará, e um triunfo sobre o tempo humano, que pesa nos ombros do sujeito e faz dele transitório e decrépito.

“Era como se fosse uma fruta: eu não queria me referir a ela, queria que o poema fosse a fruta” (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.34), afirma Gullar. Impossível negar os ecos de Rimbaud e Mallarmé, que impelem suas obras “[...] até aquele ponto em que se anula a si própria e anuncia o fim da poesia em geral” (FRIEDRICH, 1978, p.47). Tal extremo é resultante da tentativa de fazer da poesia o local de encontro entre o absoluto e a linguagem. Na obra de Ferreira Gullar tal encontro com o que, na concepção dele, seria o cerne da linguagem, é a motivação que norteia a fase inicial de sua carreira.

Fundamental destacar, portanto, que a obra de Gullar e sua concepção poética ainda são calcadas, aqui, na convicção da possibilidade de união entre mundo e palavra poética, absoluto e linguagem. Se a forma e o tom empreendidos em “Sete poemas portugueses”, entre parnasianos e simbolistas, fracassou, faz-se necessário firmar os pés em outros caminhos, explorar possibilidades formais e temáticas.

Galo galo

O galo
no salão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

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

Mede os passos. Pára.
 Inclina a cabeça coroadada
 dentro do silêncio:

- que faço entre coisas?
 - de que me defendo?

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

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

Saberá que, no centro
 de seu corpo, um grito
 se elabora ?
 Como, porém, conter,
 uma vez concluído,
 o canto obrigatório ?

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

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

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

Outro grito cresce

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

Grito, fruto obscuro
 e extremo dessa árvore: galo.
 Mas que, fora dele,
 é mero complemento de auroras
 (GULLAR, 2015, p. 31)

A figura do galo possibilita uma analogia com o ser do poeta. A questão central de “Galo galo” é a utilidade do canto, o porquê do esforço vão. Aqui já não está o mundo mítico e noturno dos “poemas portugueses”, e sim a volta para os elementos do cotidiano. O resultado disso, no entanto, parece ainda mais desolador do que o anterior, pois antes a procura pelo cerne da linguagem era incessante e desoladora, enquanto aqui a própria ideia de função do poeta é colocada em xeque.

O galo/poeta assume a posição de um guerreiro medieval que busca a razão de sua existência no mundo (“- que faço entre coisas?/ - de que me defendo?”), mas não logra sequer deixar a marca de seu passo na terra (“o cimento esquece/o seu último passo). A imagem construída é de um canto/poema que nasce de modo imperativo, necessário, inevitável, “obrigatório”, e que demanda terrível esforço do ser que o emite, o que se conclui pelos versos “[...]vai/morrer, encurva o vertiginoso pescoço/donde o canto, rubro, escoá”. Por que tamanho esforço? A pedra, a tarde, o próprio galo, nada se modifica com o canto/poema, a palavra não se converte em coisa, o poeta continua só no saguão, com sua angústia da criação. A solidão desoladora e a inutilidade do canto do galo se opõem a sua postura combativa, marcial, guerreira, que permanece e insiste.

Na última estrofe, o substantivo “canto” é substituído por “grito” “rouco” e “sangrento”, oriundo da mais profunda obscuridade do ser galo/poeta, e resultado de um olhar de ódio. Há ira no galo/poeta e nele o canto/grito/poema opera dolorosa e intensa ebulição. No entanto, quando o instante de ato criador termina, o grito do poeta será mera complementação do nascer do dia, distante de qualquer essencialidade, tal como se afirma nos versos de “As peras”, poema posterior de *A luta corporal*:

Gritar
 para quê? Se o canto é apenas um arco
 efêmero fora do
 coração?
 (GULLAR, 2015, p.39)

Ainda em “As peras” lê-se:

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

Gritar
Para quê? Se o canto
É apenas um arco
Efêmero fora do
Coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque, can-
tando, o galo
é sem morte.
(2015, p.39)

Aqui, pera e galo/poeta são equiparados. O que os iguala? A passagem do tempo, que determina a morte de tudo o que existe. A solução hipotética vislumbrada pelo eu lírico é a duração eterna do canto, não pelo poema em si, como resultado, mas pela continuidade do ato criador do poeta, que o retiraria e o colocaria acima do domínio da morte. Desse modo, o tempo e, conseqüentemente, a morte, também são elementos que se colocam contra o eu lírico, assim como a inutilidade do canto.

As seções seguintes, “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”, representam mais uma exploração das possibilidades formais. Talvez por julgar ter esgotado as possibilidades até ali tentadas, sem ter alcançado o que almejava, os esforços são agora preponderantemente direcionados para textos mais próximos da prosa, algumas vezes adotando o tom de manifesto contrário à arte e ao artista, como se lê em “Ouçam: a arte é uma traição. Artistas, ah os artistas! Animaizinhos viciados, vermes dos resíduos [...]. O homem é grave. E não canta, senão para morrer” (2015, p.43); e, em outros trechos, retornando para a ideia de origem e de concepção de um tempo mítico, o que pode ser observado em “É velho o sol deste mundo; velha, a solidão da palavra, a solidão do objeto; e o chão – o chão onde os pés caminham. Donde o pássaro voa para a árvore”. (2015, p.47)

Um dos textos que não recebe título é particularmente interessante. Trata-se da curta narrativa sobre uma águia que “Agora quis descer, e não havia chão; ou descer seria subir?”. (2015, p.53) A impossibilidade de descer ocorreu porque a ave “[...] se deu a voar numa só direção, no

esbanjamento de seu privilégio”. Por não encontrar mais a terra em que pousar, “[...] o movimento das asas moía-lhe as articulações” e o sangue, “descendo-lhe pelas axilas, ensopava-lhe a plumagem do peito. [...] Mas a águia não parou. Não parou nunca (nunca, nunca etc)”. O destino da águia, sem que ela sequer percebesse, foi a morte. “É certo, porém, que ela não teve a alegria duma última descoberta. Mas vós tereis: ela caía na mesma direção de seu voo, como se o continuasse”. (2015, p.53)

Se o albatroz é a figura do poeta utilizada por Baudelaire, a águia é a representação do poeta nos trechos acima transcritos. Considerando o todo de *A luta corporal*, pode-se compreender que a direção única escolhida pelo eu lírico foi a escavação da linguagem, a busca incessante e experimental de uma linguagem que nascesse com o mundo que ela cria. As tentativas foram, nos limites do entendido como possível, esgotadas, e o cerne da linguagem estava sempre próximo, mas nunca era. Seria hora de desistir? Impossível, pois não havia mais terra quando o poeta cogitou pousar, restava apenas seguir o percurso, construindo e destruindo possibilidades de criação da linguagem, até a completa aniquilação dela e do próprio poeta. Mesmo a destruição última se dá na direção de alcançar o que, incansavelmente, se pretendia. Além da referência ao albatroz de Baudelaire, a águia também remete ao mito de Ícaro, figura da mitologia que voa com asas moldadas por seu pai, na tentativa de escapar do labirinto em que ambos foram aprisionados. Ícaro não poderia aproximar-se do sol durante o voo, pois as asas eram fixadas com cera, mas não resistiu à deslumbrante imagem do astro e dele aproximou-se, o que resultou em sua queda e morte no mar. É possível associar a imagem de Ícaro à desse poeta que se deslumbra com um ideal, uma concepção do que a linguagem poética deveria alcançar, mas nunca consegue, o que faz com que o poeta sucumba em seu próprio deslumbre.

Isso ocorre na parte final de *A luta corporal*, quando a voz poética implode de tal forma a linguagem, que um livro já hermético deságua na quase impossibilidade de leitura lógica. Exemplo maior desse exercício suicida é “ROÇZEIRAL”.

Au sôflu i luz ta pom-
Pa inova'
Orbita
FUROR
Tô bicho
'scuro fo-
Go
Rra

UILÁN
UILÁN
Lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra
Rozal, ROÇAL
L'ancêncio Mino-

Mina TAURUS
 MINÔS rhes chãns
 Sur ma parole –
 ÇAR
 (GULLAR, 2015, p. 96)

Para Ferreira Gullar, esse poema é aquele em que ele mais se aproxima do que perseguia, transformando “[...] a linguagem em outra coisa, que não é mais linguagem, onde a sintaxe se desintegra e as palavras são deformadas, produzindo um poema quase incompreensível”. (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.98) O poeta afirma que “ROÇZEIRAL” nasceu do verso “Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita”, o qual não poderia ser escrito dessa forma, já que as formas conhecidas e a sintaxe tradicional deveriam ser transgredidas.

“ROÇZEIRAL” é uma conquista e um obstáculo. Afinal, o que resta após a desintegração da linguagem, após chegar na incomunicabilidade? O início do percurso poético de Ferreira Gullar já se revela um ponto de crise, como o próprio poeta assinala ao afirmar “Eu tinha me metido por um caminho que me levava ao desastre. Eu achava que não haveria saída”. (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.34) Cabe questionar como tal crise se resolve ou se acentua na obra posterior, *O Vil metal* (1960).

1.2 “Adeus corpo-fátuo”

Iniciar a leitura de *O vil metal* é perguntar-se como o poeta sairá do deserto em que chegou ao final de *A luta corporal*, livro concebido e realizado numa dinâmica de construção e destruição e encerrado com a implosão da linguagem e a incomunicabilidade.

Segundo Alcides Villaca, em *O vil metal* “[...] à maior maturidade do artista corresponderá certo recuo do sujeito mais febril do primeiro livro [...]”. (1985, p.60) De fato, trata-se de uma obra mais serena e cautelosa. Trata-se também do livro de menor extensão da carreira de Ferreira Gullar, no que se refere à poesia, e esse aspecto, aliado ao fato de que os poemas parecem um pouco soltos entre si, enquanto em *A luta corporal* a noção de percurso é nítida, permite propor que *O vil metal* é um livro de transição. A construção de muitos dos poemas da obra demonstram que o poeta está Tateando as possibilidades, os fragmentos deixados pelo esfacelamento ocorrido em *A luta corporal*. Além disso, *O vil metal* não é dividido em seções, como a obra anterior, indício de que o poeta não tinha ali a perspectiva de unidade e a concepção objetiva de um projeto.

O vil metal é o livro menos comentado de Ferreira Gullar. Em entrevistas sobre sua obra, o próprio poeta costuma discorrer sobre *A luta corporal* e na sequência abordar aspectos de seu período concreto/neoconcreto. Inegavelmente, *O vil metal* é menos sedutor e incômodo do que *A*

ÉRNADIS
 UERNADISDALESFLURDESVLÃ
 VLAPS VLAPS VLAPS

“Fogos da flora” (2015, p. 111-112) é o poema de abertura de *O vil metal* e apresenta vínculos com a parte final de *A luta corporal*, como a fragmentação, a tentativa de aproximar som e significado e a incomunicabilidade de alguns versos. Mais especificamente, também ocorre aqui o emprego de imagens que flertam com o absurdo (flores/crescem das meias; cacos d’água; tarde nupciais nas piscinas selvagens) e o trabalho com assonâncias, aliterações e cortes de versos que induzem o ritmo encantatório (tardes nupciais nas piscinas selvagens/cacos d’água/olho milho florflama/planta irascível/dias e meses/cama e mesa/mama e reza). Trata-se, assim, de um poema que poderia perfeitamente compor o conjunto de *A luta corporal*.

O eu lírico associa o fruto ao luto, termo que pode ser tanto o substantivo “luto” quanto a primeira pessoa do singular do verbo “lutar”, mas o todo do poema parece afirmar a primeira opção. A ideia central do poema é a morte que principia logo quando o ser nasce, o luto contido no fruto em tudo aquilo que está vivo, pois ser fruto significa caminhar em direção ao apodrecimento, ao “avesso leproso” denunciado pelo odor, ter o “lume desatado” é direcionar-se para o inevitável luto.

A recorrente divisão silábica e enumeração de substantivos (fru/to/lu/to) causam o efeito de sentido de um eu lírico que está reaprendendo a nomear o mundo ou reaproximando-se do sistema normativo de escrita. Ora, *A luta corporal* termina com a implosão/morte da linguagem enquanto código compartilhado pelos usuários dela e, conseqüentemente, com a necessidade do poeta de reinventar a própria linguagem e de redirecionar sua busca pela poesia. “Definições”, outro poema de *O vil metal*, também trabalha com o processo de nomeação do mundo.

CHÃO

fala fósseis sol
 facho
 farpa fogo
 arco-sombra
 faca jardim archote
 folha ou boca
 flama
 gasto em vão

SEXO

fulgor câncer rufo
 estrias d’água cor
 esfrolos
 derivação florã
 de verde espada
 indo

travor aço
 debruço mortal das floras
 imersas
 iluminuras
 na treva perdida dos hábitos

OSÍRIS

bicicletas podres
 no jejum
 garras de carne
 cães ou
 órbitas em flor queimadas
 espelhos sujos do avesso
 fatal hérnia santa
 de quebrados cantos
 em grelha
 os forno
 d'ur
 ave
 bolha do anel
 'ACRU

ÁLCOOL

perfeitas dentaduras
 nas ervas do astro
 lamp'fluor
 epiderme central
 desabrochos da linha azul
 da água
 paquiderme fácil
 das jarras

LUA

bolhas de ferrugem
 azul e
 chavelhos esturricados
 anéis de cloro
 saz çur
 círculos abertos
 em flores fósseis
 última dentição
 da cratera

FAUNA

constelação de açúcar
 no choco
 matracas
 rabisco de esqueleto
 nas flores
 cabeleiras
 esquecidas

ANIMAL

desligação de olhos
 voo
 e espichamento do ânus
 na flor do soluço
 é o sol do ponto
 cada era
 ESCULTURA

trapézio de cancos
 Saturno e Marte
 SVUCROS
 copos de pus
 das álgebras

ANJO

vertical salobra
 costura de raios
 ida e volta das ervas
 no tantã do fogo partido
 (GULLAR, 2015, p.118-120)

São nove os verbetes introduzidos no poema e pode-se analisar que os termos e sentenças utilizados para definir cada um deles possuem algum nível de relação semântica e similaridade sonora entre si, mas não necessariamente com o termo que teoricamente deveriam definir. Pode-se pensar, com referência no título e na presença dos verbetes isolados entre as estrofes, que se trabalha aqui a relação entre significante e significado, o código enquanto convenção compartilhada pelos indivíduos. “Definições” rompe com essa relação esperada e insere o leitor em um universo de exploração da sonoridade das palavras e de imagens que tendem para o absurdo, como “copos de pus/álgebras” e “espelhos sujos do avesso”. O efeito de sentido causado, considerando o todo do livro em questão, é de tentativa de organização, depois da implosão da linguagem no livro anterior, mas que resulta em resistência a retornar para as estruturas tradicionais da linguagem e da produção de sentido lógico.

É relevante destacar que muitos poemas de *O Vil metal* retomam o tom e as referências míticas, mas sem a obscuridade e violência do livro anterior. Apesar de tais vínculos, o poeta se volta intensamente para os objetos concretos do cotidiano, o que permite inferir que, após se perder no mundo da linguagem, ele procura se agarrar num universo de referentes mais imediatos.

Nesse embate entre agarrar-se ao mundo conhecido para não sucumbir novamente, caindo na incomunicabilidade, e resistir às construções tradicionais de produção de sentido, o caminho que se delineia em *O vil metal* é de volta do “eu” para si mesmo, questionamento de sua razão de ser no mundo e, ao fim, declaração da própria morte.

Vida,

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

corpo

sem falar das amplas
horas iluminadas,
das exceções, das depressões
das missões,
dos canteiros destróçados feito a boca
que disse a esperança

fogo

sem adjetivar a pele
que rodeia a carne
os últimos verões que vivemos
a camisa de hidrogênio
com que a morte copula
(ou a ti, março, rasgado
no esqueleto dos santos)

Poderia escrever na pedra
meu nome

gullar

mas eu não sou uma data nem
uma trave no quadrante solar
Eu escrevo
Facho

nos lábios da poeira

lepra

vertigem

cona

qualquer palavra que disfarça
e mostra o corpo esmerilado do tempo

câncer

vento

laranjal

(GULLAR, 2015, p.134-135)

O título “Vida,” sucedido pela vírgula, atua na expectativa do leitor, já que uma vírgula supõe algo depois dela, uma continuidade do raciocínio. Sendo “vida” o elemento que precede a pontuação, pode-se esperar uma infinidade de definições ou considerações sobre tudo o que compõe

a existência. Inicialmente, a voz poética sintetiza a vida em uma palavra: “corpo”, destacada em itálico e isolada das demais estrofes. No entanto, a definição parece escapar do eu poético, o que pode ser depreendido pela expressão que está na sequência: “sem falar das [...]”, depois da qual ele traz uma série de imagens. A certeza inicial de dizer a vida em uma palavra parece desfeita.

A impossibilidade de definir em uma palavra atinge também o indivíduo, o que pode ser interpretado pela ocorrência do termo “gullar” em minúscula. Escrever o nome na pedra simboliza gravar algo para a posteridade, mas o que isso diz sobre o ser que o escreve? Quanto dura o indivíduo que grafa seu nome? As constantes mudanças sofridas pelo ser afastam-no de qualquer datação e o verbo “esmerilar”, presente no poema, significa polir, de modo que o eu lírico coloca a palavra como elemento que disfarça a ação do tempo e mostra um corpo polido da ação da passagem temporal.

“Esmerilar” se associa sonoramente ao termo “gullar” numa conversão de substantivo próprio em simples, ou até mesmo em verbo no infinitivo, o que retira do ser a subjetividade que geralmente se supõe ao se ver um nome próprio. O nome identifica, mas não define nem reflete, pois o ser é ação, existir é um ato contínuo até que já não seja. Escrever o nome na pedra ou qualquer outra palavra é indiferente, pois a ação do tempo no sujeito é a mesma e todo o resto é somente tentativa de esmerilá-la. Nesse aspecto, a palavra, se não mente, oculta, “disfarça”, como o próprio poema explicita.

Os caminhos tentados pelo poeta até aqui se mostram inférteis: implodir a linguagem, na ânsia de chegar ao seu cerne, resultou em incomunicabilidade, e a tentativa de reconciliar-se com a linguagem parece ter terminado em frustração. A saída encontrada, ao fim de *O vil metal*, é a morte do próprio “eu”, segundo o que expressa o último poema do livro, “Réquiem para Gullar”, do qual alguns trechos foram transcritos na sequência.

Debrucei-me à janela o parapeito tinha uma consistência de sono. [...] Há duas semanas exatamente havia uma galinha ciscando perto daquela pimenteira. Alface tomate feijão-de-corda. É preciso voltar à natureza. [...] É preciso engraxar os sapatos. É preciso cortar os cabelos. É preciso telefonar oh é preciso telefonar. [...] aquele que acredita em mim mesmo depois de morto morrerá. [...] mais um dia findando mas os dias são muitos são demais não lamentemos. [...] é como se fáláramos há séculos é como se ainda fôssemos falar

Língua

Adeus corpo-fátuo

(GULLAR, 2015, p.136-138)

O poema é construído por meio da sobreposição de imagens, tanto formadas por acúmulo de substantivos e adjetivos quanto por orações que se sequenciam, muitas vezes sem vínculo semântico explícito, como se constituíssem enumeração de reminiscências e de elementos vislumbrados no momento da escrita, envoltos em dimensão onírica. Assim, tem-se, sequencialmente, imagens da vida doméstica, como “Água no tanque água no corpo água solta na pia”, reflexões como “Há certas lembranças que não nos oferecem nada [...]” e trecho de canção popular, “Hoje é domingo pede

cachimbo”. (GULLAR, 2015, p.136) Outra opção estética do poeta é utilizar o espaçamento do texto em prosa e, em alguns trechos, a forma de versos.

“Réquiem” é canto fúnebre, liturgia. Ora, a canção fúnebre para Gullar é uma efusão de elementos que se chocam, sobrepõem e angustiam, sempre perpassados pelo peso da passagem do tempo, implacável, que motiva a subversão da passagem bíblica “[...] quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá [...]”. (BÍBLIA, JOÃO, 11, 25) O intertexto com um dos mais famosos trechos bíblicos atua como afirmação da passagem inelutável do tempo, mas principalmente subverte toda a estrutura cristã de pensamento e de visão da vida como uma preparação para a existência após a morte, aniquilando, nesse contexto, o pilar do cristianismo.

O eu-lírico despede-se, então, de seu “corpo-fátuo”, desse corpo efêmero, como o signo “fátuo” poderia sugerir. No poema, a imagem do “corpo-fátuo” é a da decomposição desse sujeito sufocado pelas imagens e signos, em uma morte que é presença efêmera da qual a voz lírica se despede. Observa-se aqui o emprego do substantivo “Gullar”, no título, em maiúscula, o que representa, em comparação com o poema anteriormente considerado, uma afirmação da subjetividade, do “eu” temporal e transitório. Tendo isso considerado, é relevante atentar para a definição do termo “fátuo” isoladamente, o qual significa vaidoso, presunçoso, tolo, características que o eu poético atribui ao próprio corpo, à dimensão de si da qual se despede e que configura todas as suas tentativas, ilusões, pretensões percepções.

A exploração da dimensão onírica, das reminiscências, do corpo pessoal e, portanto, passível de ser tolo e vaidoso, é elemento próprio da subjetividade exposta. Sendo “Réquiem para Gullar” o último poema de *O vil metal*, e reputando que as propostas concreta e neoconcreta, às quais Ferreira Gullar se dedicará na sequência, consideram o aspecto da subjetividade de modo bastante distinto, pode-se relacionar essa despedida simbólica a um novo movimento de ruptura.

1.3 “vão vocábulo exato”

Segundo Alcides Villaça, “[...] admitindo que no discurso a palavra se expõe com mais subjetividade (enquanto integrada à necessária predicação), Gullar quer agora evitá-lo para que ele não volte a ser expressão de uma fragilidade dentro do tempo que ele mesmo constrói” (1984, p.75). Com isso em mente, o poeta tem uma proposta: “[...] encontrar a palavra dura, ponderada, tão objetivamente identificada consigo mesma que possa, daí, tirar sua força de concentração e enfrentamento do plano temporal.” (1984, p.75). Em suma, trata-se de sair do caos de *A luta corporal* e, em menor grau, de *O vil metal*, e partir do princípio da ordem, distante do fluxo incessante que compõe a subjetividade do sujeito.

Nas palavras de Ferreira Gullar, os poemas concretos e neoconcretos expressavam uma continuação da crise iniciada após a conclusão de *A luta corporal*: “Eu conseguia falar, mas não usava o discurso nem o reconstituía. Continuava a buscar a saída”. (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.39) Talvez seja relevante aproveitar essa declaração para pontuar que Gullar escreveu e falou muitíssimo sobre si mesmo e sobre a própria obra; afirmações de acentuado peso dramático são comuns em sua fala, em especial quando ele reavalia a fase inicial de sua trajetória.

É importante sublinhar que esse período experimental, de envolvimento com o movimento concretista, originou polêmicas e rugas entre Ferreira Gullar e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos as quais continuaram nos anos dois mil. Em suma, há grande divergência entre o papel que Gullar se atribui na formação da base da poesia concreta e o que os irmãos Campos argumentam ser o real conteúdo das conversas entre eles naquela época. A querela pública gira em torno do conteúdo de cartas trocadas por Gullar e Augusto de Campos em 1955 e também da figura de Oswald de Andrade, como pode ser consultada no texto “Poesia concreta: memória e desmemória” (1966) e “Um memorioso formigueiro mental” (2016), escritos por Augusto de Campos, e no artigo “Encontro com Oswald” (2016), de Ferreira Gullar. Conjectura-se também que nestes últimos anos o cerne das desavenças tenha sido político, já que Ferreira Gullar assumiu publicamente uma postura considerada conservadora.

Para sintetizar a proposta de Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, pode-se considerar um trecho do manifesto da poesia concreta, escrito por eles em 1956 e publicado na revista *ad – arquitetura e decoração*: “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo com propriedades psicofísicoquímicas tacto antes coração: viva.”. Já no “Plano piloto para a poesia concreta” se esclarece a proposta estética do grupo: a poesia concreta é o “produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa a tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI; 2006, p.71) Neste período, Ferreira Gullar elabora poemas como:

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
 (2015, p. 141)

E:

verde verde verde
 verde verde verde

verde verde verde
verde verde verde erva
(2015, p.146)

Ainda que a composição total dos poemas possa causar um primeiro estranhamento no leitor, sobressai-se a necessidade de encontrar o princípio formador, a lógica do processo de construção do poema. Nesse esforço de compreensão estrutural, pode-se concluir que todos os signos posteriores a “mar azul” são derivados dele, sonora e semanticamente, espalhando-se simetricamente pela folha e compondo a superfície do movimento das ondas. Pode-se ainda observar o termo “erva” originando-se do encadeamento da repetição do signo “verde”, em uma associação até mesmo esperada. Não há verbos, o que ocorre na maior parte das poucas composições concretas de Gullar, sendo a dimensão espacial o elemento explorado, e não há também a presença do “eu” e dos indícios de subjetividade, como sublinha Alcides Villaça ao afirmar que “As ausências fundamentais são o tempo e o valor – penosa vingança contra a metafísica e a indiferença cósmica que faziam o eu discursar em delírio, nos primeiros poemas”. (1982, p.79)

A incursão de Gullar por esse tipo de obra foi breve. Sobre “verde verde”, declara: “Um amigo achou interessante e eu perguntei se ele tinha percebido que a palavra erva nascia da repetição da palavra verde. Não tinha. Daí pensei: ‘Fracassei. Como posso fazer um poema que tenha estrutura geométrica e seja lido no tempo da sucessão das palavras?’”. (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.39) A frustração, no entanto, não derivava somente do fato de o poema concreto não conseguir vencer a imposição temporal. A questão era também social: o concretismo, e mesmo o neoconcretismo, segundo ele, “[...] não expressava o Brasil. O fato de eu estar num impasse é que havia pouco de realidade no que eu estava fazendo. Eu tinha chegado a um tal nível de depuração da experiência que a realidade sumira. Eu estava novamente sem linguagem, sem instrumento.” (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.40) Evidentemente, é pouco provável que essa declaração e outras feitas por Gullar sobre o concretismo, no decorrer de quase sessenta anos, tenha origem somente em desacordos estéticos e incômodos sociais, e não também nos desencontros entre ele e Augusto de Campos, que reverberaram e geraram artigos em jornal até 2016, ano da morte do poeta maranhense.

Ferreira Gullar ainda se dedicará, nesse período, à elaboração do poema-livro e à realização do *Poema-enterrado*, experiência final dentro da proposta neoconcretista, em época na qual produziu ao lado de Lygia Clark e Hélio Oiticica. A intensão do *Poema enterrado* era fazer com que o leitor entrasse no poema, participasse dele. O indivíduo entraria numa sala, a partir de uma escada, de modo que o ambiente deveria estar embaixo da terra. Ali ele encontraria um conjunto de cubos abaixo dos quais estaria a palavra “Rejuvenesça”. Infelizmente, contudo, a obra foi inundada

num dia de muita chuva, após ser construída na casa do pai de Oiticica. (JIMÉNEZ, 2013, p. 149) Essa foi a última experiência do tipo na trajetória de Ferreira Gullar. Para discorrer sobre o que produziam, após o rompimento com os concretistas, o poeta escreveu o “Manifesto neoconcreto” (1959) e a “Teoria do não objeto” (1959). O primeiro texto, publicado para abertura da exposição neoconcreta, dialoga explicitamente com o movimento concreto ao criticar o racionalismo excessivo, extremista, do concretismo e a necessidade de rever as posições teóricas adotadas até aquele momento, as quais, segundo o escrito, não contemplavam a complexidade do homem moderno nem o fato de obra de arte transcender o espaço objetivo.

Observando a produção de Ferreira Gullar, pode-se observar que o movimento neoconcreto foi muitíssimo rico no âmbito das artes plásticas e da discussão teórica, mas no que tange à palavra poética a aridez pareceu continuar.

Em *A luta corporal* pontuou-se que a poesia de Gullar estava sendo formulada por meio de movimentos de construção e destruição. Interessante observar como, involuntariamente, isso volta a ocorrer ao final do período neoconcreto, quando o *Poema enterrado* é destruído, quase como evidência de que aquela fora uma experiência extrema e de que era preciso reencontrar a linguagem, pois, como afirma o poeta, tal experiência-limite situava-se já num processo de trabalho “nas margens da linguagem e, ao mesmo tempo, começava a me preocupar se sintia sentido continuar, como poeta, por aquele caminho”. (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.151) Portanto, entre *A luta corporal* e o neoconcretismo, Gullar não expõe, seja teoricamente ou por meio de metapoemas, uma concepção determinada e sustentável do que seja, para ele, o poema e o ideal de trabalho com a linguagem poética. Suas incursões são, entre as décadas de cinquenta e sessenta, tão insustentáveis, que diferem brutalmente uma da outra, assim como o concretismo/neoconcretismo difere da experiência posterior do poeta.

1.4 A cultura como problema social

Ferreira Gullar foi convidado, em 1961, para assumir o cargo de diretor da Fundação Cultural de Brasília e justifica ter aceitado porque, como ele próprio declara, “[...] não tinha uma ideia muito clara do que devia fazer ou para onde ir, porque havia destruído minha linguagem pela terceira vez”. (JIMÉNEZ, 2015, p. 154)

Segundo o poeta, estar na capital do país, mais ciente dos problemas sociais, e ter o primeiro contato com a teoria marxista, por meio de *O pensamento de Karl Marx* (1959), do padre francês Jean-Yves Calvez, modificou os objetivos da arte de Gullar e despertou a necessidade de redirecionar sua linguagem, que a partir desse momento será encarada como instrumento de luta.

Considerando-se o percurso do poeta até esse momento, observa-se que não há qualquer linearidade, mas sim experiências estéticas muito díspares entre si, sempre na tentativa de encontrar a linguagem poética, paradoxalmente nunca achada e reiteradamente perdida.

Os fundamentos da proposta para a qual Ferreira Gullar se dedica no começo da década de sessenta são encontrados em *Cultura posta em questão*, série de ensaios publicados às vésperas do golpe militar de 64 e que representam a ruptura oficial do poeta com a vanguarda artística. Segundo Gullar, em texto do livro citado, “Não resta dúvida que, se nos mantivermos no plano do juízo estético puro e simples, jamais abarcaremos a complexidade desse fenômeno cultural em curso hoje no Brasil” (2010, p.23) e, nesse contexto, “Não se pode exigir do artista que ele continue a ser, em nossa época, um instintivo, cego à realidade que o cerca e indiferente à injustiça que, com sua conivência, esmaga os seus semelhantes”. (2010, p.46)

O envolvimento real do poeta com a luta política se dá no trabalho com o Centro Popular de Cultura (CPC), braço da União Nacional dos Estudantes (UNE), dedicado às lutas sociais e a conscientizar a população, em especial as classes trabalhadoras. As obras produzidas para o CPC tinham proposta explicitamente social, de modo que o aspecto pragmático da linguagem era priorizado e o apuro estético era combatido, pois se acreditava que para atingir a massa era preciso simplificar, tornar a arte um instrumento de massa.

A produção de Ferreira Gullar entre 1962 e 1967 constitui-se principalmente dos romances de cordel, os quais foram intitulados “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, “Quem matou Aparecida?”, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam” e “História de um valente”, além de alguns poemas publicados na série *Violão de rua*. O enredo de tais cordéis girava em torno de figuras socialmente oprimidas que, ao ter contato com o discurso revolucionário, levantavam-se contra o poder opressor vigente. “Peleja de Zé Molesta contra Tio Sam” é exceção dentro dessa temática e provavelmente o romance de cordel mais interessante escrito pelo poeta. Trata do embate entre Zé Molesta, um cantador cearense, e a figura do Tio Sam, que personifica os Estados Unidos, travado no edifício da ONU, em Nova York. Na fala do brasileiro é explicitada toda a relação de interesse e exploração que o país norte-americano tinha em relação ao Brasil e à América Latina naquele momento histórico.

Esta é a história fiel
 Da luta que Zé Molesta
 Pelejou com Tio Sam,
 Que começando de noite
 Foi acabar de manhã
 Numa disputa infernal
 Que estremeceu céus e terra:
 Quase o Brasil vai à guerra
 E o mundo inteiro à terceira conflagração mundial

Zé Molesta é um Zé franzino
 Nascido no Ceará
 Mas cantador como ele
 No mundo inteiro não há.
 Com seis anos sua fama
 Corria pelo Pará;
 Com oito ganhava um prêmio
 De cantador no Amapá;
 Com novo ensinava grilo
 A cantar dó-ré-mi-fá;
 Com dez fazia um baiano
 Desconhecer vatapá.

Assim fez sua carreira
 De cantador sem rival
 Vencendo poeta de feira
 De renome nacional.
 Venceu Otacílio e Dimas,
 Apolônio e Pascoal
 Rindo e brincando com as rimas
 Numa tal exibição
 Cavalgando no “galope”
 Da beira-mar ao sertão,
 Soletrando o abecedário,
 Montando no adversário
 Quadrando quadra e quadrão.
 Foi então eu ouviu falar
 Desse tal de Tio Sam,
 “Tio de quem?” – perguntou.
 “Só se for de tua irmã!
 O único tio que eu tive
 Salguei como jaçanã.”
 Mas lhe disseram que o velho
 Era pior que Satã.
 “Vamos nos topar pra ver
 Quem rompe vivo a manhã.”

Assim falou Zé Molesta
 E mandou logo avisar
 A Tio Sam que ficasse
 Preparado pra apanhar.
 [...]

Lançado o seu desafio
 Zé Molesta se cuidou.
 Correu depressa pro Rio
 E aqui se preparou.
 Falou com Vieira Pinto,
 Nelson Werneck escutou
 E nos Cadernos do Povo
 Durante um mês estudou.
 “O resto sei por mim mesmo
 Que a miséria me ensinou.”

Enfim foi chegado o dia
 Da disputa mundial.
 Na cidade de New York

Fazia um frio infernal.
 No edifício da ONU
 Foi preparado o local.
 Zé Molesta entrou em cena
 Foi saudando o pessoal:
 “Viva a amizade dos povos,
 Viva a paz universal!”

Tio Sam também chegou
 Todo de fraque e cartola.
 Virou-se pra Zé Molesta
 E lhe disse: “Tome um dólar,
 Que brasileiro só presta
 Pra receber esmola.
 Está acabada a disputa,
 Meta o saco na viola.”

Zé Molesta olhou pra ele,
 Lhe disse: “Não quero não.
 Não vim lhe pedir dinheiro
 Mas lhe dar uma lição.
 Não pense que com seu dólar
 Compra minha opinião,
 Que eu não me chamo Lacerda
 Nem vivo de exploração.”

Tio Sam ficou sem jeito,
 Guardou o dólar outra vez.
 Respondeu: “Esse sujeito
 Já se mostrou descortês.
 Já me faltou com o respeito
 Logo na primeira vez.
 Vê-se logo que ele é filho
 De negro e de português.”

“Não venha com essa conversa
 De preconceito racial
 - lhe respondeu Zé Molesta –
 Que isso é conversa boçal.
 Na minha terra se sabe
 Que todo homem é igual,
 Seja preto seja branco,
 Da França ou do Senegal.
 Antes um preto distinto
 Do que um rico sem moral.

Não vim pra brigar de tiro
 Mas pra dizer o que sei.
 Na minha terra de fato
 Morre-se muito de fome
 Mas o arroz que plantamos
 É você mesmo quem come,
 A riqueza que criamos
 Você mesmo é quem consome.”
 [...]

“Por que nosso café

de preço diminuiu?
 Quanto mais café mandamos
 Recebemos menos dólar
 E ainda vem você dizer
 Que vive nos dando esmola!
 Você empresta uma parte
 do que é nosso e a outra parte
 você guarda na sacola.”
 [...]
 (GULLAR, 2015, p.183-184)

Apesar do intenso engajamento, que resultou no vínculo com o partido Comunista logo após o fim do CPC, e da crença de que a poesia podia despertar a ação, Ferreira Gullar declara ciência de que aquela forma de expressão não oferecia solução para o problema com a linguagem com o qual ele se debateu até aquele momento, ou seja, após sucessivos momentos de construção e desconstrução de sua poesia, ele não estava arquitetando uma proposta estética que pudesse sustentar-se. Se o objeto de trabalho do poeta é a palavra e ela estava sendo usada como meio para atingir a conscientização do povo, e não como um fim em si, essa fase se mostra tão insustentável quanto as anteriores: “Seja como for, eu tinha uma visão muito clara da literatura, de modo que quando escrevi o poema [“João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”] estava consciente de usar meus conhecimentos literários para a conscientização política do povo. Eu não estava fazendo literatura, mas política”. (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.157) Indício dessa consciência é o fato de os poemas escritos por Ferreira Gullar, que integram a série *Violão de rua*, em suas três edições do começo dos anos 60, não estarem inseridos em outras obras do poeta, com exceção de “A bomba suja”.

O período de ação do CPC foi curtíssimo, entre 1961 e 1964, ainda que muito importante. O golpe militar de 1964 obrigou o esfacelamento do grupo e, diante disso, muitos cepecistas filiaram-se ou envolveram-se com o Partido Comunista, por enxergarem nele um órgão organizado e viável de luta. Antes do encerramento das atividades, os membros do CPC já haviam percebido que o plano de ação do grupo estava longe de alcançar os objetivos pretendidos, pois o público-alvo não se interessava pelas manifestações do Centro. Segundo Gullar, questionamentos surgiram na época:

Será que estávamos fazendo a revolução apenas para comunistas? Será que não estávamos pregando comunismo para convertidos? Queríamos fazer arte para o povo, mas o povo fugia de nossas manifestações [...]. Se nós estávamos fazendo má literatura e peças rudimentares para chegar mais perto do povo, e as pessoas iam embora, aquilo não estava funcionando. (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.159)

Os extremos atingidos por Gullar são muito proeminentes. Entre a busca por uma proposta estética que lhe satisfizesse, no período compreendido por *O vil metal* e os poemas concretos e neoconcretos, e a afirmação de que fazia “má literatura”, não se passou muito tempo, e o choque

das diferenças entre tais estágios certamente impactava o poeta, por mais engajado e imerso estivesse nas problemáticas sociais. Desse período, o aspecto mais significativo é o recorte temático, pois os poemas comprometidos socialmente compõem a obra de Gullar, em maior ou menor intensidade, até o final da década de 80, com a publicação de *Barulhos*.

Com a intensificação da repressão por parte do governo militar, a partir de 1968, Gullar é orientado pelo Partido Comunista do Brasil a tornar-se clandestino, pois havia sido eleito dirigente estadual do partido, o que o tornava um alvo real. Inicialmente, o poeta ficou escondido na casa de amigos, mas posteriormente viu-se a necessidade de enviá-lo para o exterior, e isso ocorreu por meio de uma bolsa de estudos para a União Soviética.

Ainda que o período de CPC não tenha sido o mais significativo em termos de produção poética, é preciso admitir que Ferreira Gullar estava atendendo a uma urgência de seu tempo, sendo uma “antena da raça”, para empregar a expressão cunhada por Ezra Pound (1970, p.71). Além disso, a percepção de que era preciso equilibrar a voz pessoal e a voz social, o apuro estético e o comprometimento com seu tempo, resultará em um dos livros mais emblemáticos do percurso poético do artista maranhense, intitulado *Dentro da noite veloz*, publicado em 1974.

1.5 O encontro com a própria voz

Dentro da noite veloz (1974) reúne a produção de treze anos (1961-1974), o que significa que os movimentos dentro da obra são muitos. Trata-se do livro que atua como divisor de águas dentro da obra gullariana, pois nele o poeta manifesta, pela primeira vez em sua escrita, um “eu” palpável, que emite uma voz subjetiva e social, simultaneamente, e que se coloca no tempo presente tratando das problemáticas de um mundo concreto, sem assumir artificialmente a voz de camponeses e trabalhadores explorados, como ocorreu nos poemas de cordel. Ademais, é a partir de *Dentro da noite veloz* que os metapoemas de Ferreira Gullar expressam uma noção mais madura e menos conflituosa de poesia, ou seja, trata-se do livro a partir do qual a obra do poeta passa a sustentar-se.

O livro é engajado e inegavelmente possui algumas passagens bastante simplistas, as quais retratam de modo até mesmo ingênuo o desejo por transformações políticas e sociais (“E sobretudo é preciso/trabalhar com segurança/para dentro de cada homem/trocar a arma da fome/pela arma da esperança”, diz em “A bomba suja”, que originalmente integrou a coletânea cepecista *Violão de rua*). Majoritariamente, no entanto, Ferreira Gullar encontra o equilíbrio entre comprometimento com seu tempo e apuro no trabalho com a linguagem, e talvez seja isso que faça *Dentro da noite veloz* reunir os poemas mais famosos do autor, aqueles que compõem livros didáticos e são os

primeiros lembrados quando se fala sobre o poeta, como “Não há vagas”, “Dois e dois: quatro” e “O açúcar”. Quanto à concepção poética expressada pelo poeta, o poema não é aqui encarado como instrumento de modificação social ou de conscientização popular, como bem apontou Alcides Villaça ao afirmar que em *Dentro da noite veloz* a palavra poética atua como “resistência íntima e impotência prática” (1984, p.105), simultaneamente. A concretude social é tomada como fonte da qual o poema se alimenta, o que pode ser observado no poema de abertura, “Meu povo, meu poema”.

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

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

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

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

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta
(GULLAR, 2015, p.201)

A justaposição entre “povo” e “poema” é evidenciada desde o título, seja pelo uso da vírgula ou pelo emprego da conjunção “e”, que coloca em paralelo os signos, assim como estão em paralelo o fruto e a árvore que nele cresce. O eu lírico trabalha, concomitantemente, com a ideia de simultaneidade e de sucessão (o poema nasce no povo, povo e poema crescem juntos) e também com a imagem de ciclo, de transformação, ao suscitar a imagem do açúcar, o qual chega às casas geralmente refinado, tão distinto da planta que o originou. Ecoam aqui os versos de Drummond em “Consideração do poema”, no qual se aborda o aspecto da intertextualidade com outros poetas e de tudo o que compõe o mundo e que transborda no poeta e na obra, mas principalmente o vínculo com aquilo que é terreno e fugaz: “Poeta do finito e da matéria// [...]Tal uma lâmina, o povo, meu poema, te atravessa”. (ANDRADE, 2000, p.10)

O eu lírico compara o cantar ao plantar, colocando esse último numa relação de valoração maior, de ação mais poderosa, e afirma seu poema como plantio. Ora, o canto é momentâneo, cada som se desfaz no instante em que deixa de ser proferido, não permanece no tempo, o que faz lembrar “Galo galo”, poema de *A luta corporal* no qual se afirma que o canto deveria durar

eternamente para que o galo se colocasse fora da morte. Já o plantio exige tempo e se constitui como processo, o que se evidencia pelos verbos empregados no poema: crescer, nascer, amadurecer. Plantar para colher demanda tempo, e o percurso muitas vezes é interrompido pelas questões climáticas, pelas pragas, pelos desequilíbrios do solo. Afirmar o poema como um gesto de plantio é afirmar uma esperança de que os versos germinem na consciência de alguém. Observa-se aqui o gesto de entrega, de retorno, evidenciado pela mudança das expressões “Meu povo”, indicadora de posse, e “No povo”, indicadora de lugar, para “Ao povo”, designadora de destino.

Como dito anteriormente, *Dentro da noite veloz* apresenta movimentos oscilatórios. Leem-se alguns versos de “Não há vagas” como ilustração disso:

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

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

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

O poema, senhores,
 não fede
 nem cheira.
 (GULLAR, 2015, p.208)

Durante o período em que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura, Gullar assumia a voz de personagens oprimidas e rebaixava a própria linguagem poética, engajando-se na concepção da função pragmática da arte. Posteriormente, como se observa no metapoema acima transcrito,

emerge a consciência de que o poema possui poder limitado enquanto agente de transformação social. Trata-se de um posicionamento evidentemente mais desesperançoso, dentro do contexto de luta social, mas o tônus do livro de fato caminha entre a esperança crítica e a sensação de esvaziamento do discurso lírico enquanto força potencialmente transformadora da sociedade, já que é discurso, “não fede/nem cheira”. A repetição das expressões “o preço”, “não cabe no poema”, a enumeração de elementos como “a sonegação do leite”, “a luz”, “o telefone”, “o funcionário público” e a anáfora em “do leite/da carne/do açúcar/do pão” causam o efeito de sentido e a sensação de soterramento do indivíduo, o qual tem de lidar com todos esses problemas do mundo concreto, e também do leitor, com o qual o eu lírico dialoga diretamente por meio do vocativo “senhores” na parte final do poema. Envolto nesse dilema, Gullar encontra uma voz e uma forma de expressão que é socialmente comprometida, mas que oferece ao leitor momentos em que a poesia encontra a atemporalidade no curso do horizonte que representa, no qual flagra realidade e crítica, ao se valer da referência ao espaço do poema como o lugar do flagrante e da realização poética comprometida com o mundo de que nasce, diferentemente do que ocorreu em seu período de Centro Popular de Cultura. Leiam-se alguns versos de “Homem comum”:

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

[...]
 Mas somos muitos milhões de homens
 comuns
 e podemos formar uma muralha
 com nossos corpos de sonho e margarida.
 (GULLAR, 2015, p.2014)

Em contexto de opressão política e social, e de certa desilusão quanto ao que o poeta acreditava ser a função da arte, é esperada a afirmação do eu lírico de que o encontro com o poético se tornou evento raro, o qual, quando ocorre, não possui força ou relevância suficiente para comover, fazer o indivíduo deter-se um instante para contemplar. Como contemplar quando é preciso esforçar-se para sobreviver, arriscar-se no pau-de-arara, meio de transporte irregular e popular principalmente no nordeste brasileiro? Como preocupar-se com a arte ou para ela despertar quando é necessário submeter-se ao subemprego e ao preço do feijão?

Há outro aspecto interessante presente no trecho acima transcrito. O CPC atuava de modo vertical, hierárquico: os intelectuais produziam com o objetivo de conscientizar e instruir a população, para isso apropriando-se de uma linguagem que julgavam ser popular. Assim, os poemas em cordel produzidos por Gullar na época e aqueles publicados por ele nas edições de *Violão de rua* tratavam sempre de um (a) “ele (a)” oprimido (a), nunca de um “eu”. Já aqui, o eu lírico se coloca ao lado do interlocutor, horizontalmente, expressando-se “de homem para homem” e, simultaneamente, apoiando-se no outro e sendo apoiado por ele. A voz poética afirma aqui o intuito da comunicação, da fala (“Quero, por isso, falar com você”), e é esse aspecto que reverberará, de modo estrutural, nas obras posteriores.

Por fim, é preciso considerar alguns trechos de “A poesia”, um dos últimos poemas de *Dentro da noite veloz*, e talvez o mais explícito em termos da poética que Gullar delineia a partir do livro em questão:

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

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

Baixa-se uma portaria: é proibido
misturar o poema com Ipanema.
O poeta depõe no inquérito:
meu poema é puro, flor
sem haste, juro!
[...]

Claro, a vida é suja, a vida é dura.
E sobretudo insegura:
“Suspeito de atividades subversivas foi detido ontem
o poeta Casimiro de Abreu.”
[...]

Branca e verde
branca e verde
branca branca branca branca
E agora
recostada no divã da sala
depois de tudo
a poesia ri de mim

Ih, é preciso arrumar a casa
que Andrey vai chegar
É preciso preparar o jantar
É preciso ir buscar o menino no colégio
lavar a roupa limpar a vidraça
O amor

(era muito? Era pouco?
 era calmo? Era louco)
 passa
 A infância passa
 a ambulância
 passa
 Só não passa, Ingrácia
 a tua grácia!
 [...]

Poesia – deter a vida com palavras?
 Não – libertá-la,
 fazê-la fogo em nossa voz.
 [...]

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
 em ajas brulhos zules bulha zalas
 e foge!

como chamá-lo? Pombo? Não:
 poesia
 paixão
 revolução
 (GULLAR, 2015, p.271-274)

“A poesia” parece ser, nos versos iniciais, um poema de autoavaliação e de riso de si próprio. A poesia, expressada pelas figuras de Púchkin e Baudelaire, é dissecada, estruturalmente analisada à exaustão, mas parece estar de fato onde ninguém a procura ou a percebe, ser simples e cotidiana. Por isso, a poesia, ao rir, parece ironizar os equívocos, excessos, hermetismos, afirmações categóricas sobre sua natureza.

Ocorre aqui o afastamento do que é imposição, de tudo que é “portaria” e coloca o artista sob “inquérito” e definido por rótulos. No trecho “Branca e verde/branca e verde/depois de tudo/a poesia ri de mim”, o poema dialoga diretamente com a estética concretista que Ferreira Gullar desenvolveu em poemas como “verde verde” e “mar azul”, os quais levaram a poesia, mais uma vez, ao riso, segundo o eu lírico assinala. A voz poética trabalha de modo conformado, mas não melancólico, com os diferentes desertos nos quais terminou em suas diferentes tentativas de encontrar a linguagem poética. Nesse aspecto, o poema “A poesia” é construído pela alternância entre versos que tratam da linguagem poética e trechos nos quais emergem os imperativos e conflitos da vida cotidiana (“Ih, é preciso arrumar a casa/que Andrey vai chegar/É preciso preparar

o jantar”), de modo que vida e poesia se entranham na página e na leitura, numa afirmação tácita do que é e de onde está a poesia para essa voz poética: na vida, iluminando-a e revelando a existência, como relâmpago (termo que se tornará recorrente na obra gullariana).

Os versos finais de “A poesia” concebem a imagem dessa poesia que é libertação: o pássaro que era pombo, mas que, ao explodir junto ao rosto do eu poético, passa a ser inominável, converte-se em muito mais do que era originalmente, transforma-se em uma multiplicidade de signos.

A importância de *Dentro da noite veloz* na unidade da obra de Ferreira Gullar está na ocorrência de que é possível observar como os livros subsequentes estão dentro de um percurso saído desta obra de 1974, o que permite estabelecê-la como determinadora ou direcionadora da poética posterior de Gullar. Enfim, o poeta sai do ciclo de construção e desconstrução, o qual sempre o levava para o vazio e o estado de ver-se sem linguagem.

1.6 Poeta engajado e voz subjetiva em *Na vertigem no dia*

“Costumo dizer que o *Poema Sujo* é assim como uma construção sinfônica, enquanto *Vertigem do dia* é como música de câmara”, (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.221) afirma Ferreira Gullar, após sublinhar que *Na vertigem do dia*, livro publicado em 1980, aborda muito da temática explorada em *Poema Sujo*, de 1975, mas com tom diferente. *Poema Sujo* foi escrito durante o exílio do poeta em Buenos Aires e pode ser considerado um poema contínuo e que faz da memória o principal substrato de sua criação. Em razão da complexidade do poema enquanto obra una, nascida em condições muito específicas de produção, e que exige trabalhos voltados inteiramente para ela, optou-se neste trabalho por não comentar a obra isoladamente, mas suscitá-la sempre que necessário, pois em *Poema Sujo* está muito da matéria que impera na obra do poeta, tanto em nível temático quanto de trabalho com a linguagem.

Se em *Dentro da noite veloz* se dá a presença de um “eu” mais palpável, *Na vertigem do dia* apresenta-se uma interiorização dessa voz, consequência talvez do intenso trabalho com a memória do qual se origina *Poema Sujo*. Percebe-se, portanto, um percurso mais sequencial e lógico do que aqueles traçados anteriormente, o qual conduzirá o poeta, posteriormente, a debater-se mais com problemas existenciais do que propriamente estilísticos.

No âmbito do fazer poético, *Na vertigem do dia* expõe seus próprios conflitos, que orbitam em torno da finitude da vida em comparação à permanência do poema e também da ação do poema e *métier* do poeta, mas sem enquadrá-los em um discurso pragmático. Vejamos “Arte poética” (2015, p. 347):

Não quero morrer não quero

imagem a poesia das coisas, da pele das coisas, da vida das coisas. É desse encontro com as coisas que ele deseja que a poesia volte; que volte da noite, e ilumine o mundo, revele a vida, liberte-a com palavras. Evidencia-se, novamente, o caminho que passa a ser delineado a partir da obra de 1974 e as razões pelas quais a fase inicial do poeta é caracterizada como de luta com a linguagem. Há aqui tensão com a linguagem poética, no entanto não há combate preenchido por angústia, pelo contrário, a expressão poética volta a ter potencial de ação.

“O poço do Medeiros”, poema posterior do mesmo livro, apresenta estrutura semelhante, inclusive com a repetição inicial da expressão “Não quero”, dividindo-se entre o rechaço àquilo que não se deseja e a afirmação do que se quer:

Não quero a poesia, o capricho
do poema: quero
reaver a manhã que virou lixo

quero a voz
a tua a minha
aberta no ar como fruta na casa
fora da casa

a voz
dizendo coisas banais
entre risos e ralhos
na vertigem do dia;
não a poesia
o poema o discurso limpo
onde a morte não grita

A mentira
não me alimenta:
alimentam-me
as águas
ainda que sujas rasas
afogadas
do velho poço
hoje entulhado
onde outrora sorrimos

(GULLAR, 2015, p. 371)

O movimento é de afirmação explícita da soberania da vida concreta, ainda que composta pelos escombros do que um dia foi completude, em relação à poesia e mesmo em comparação à memória, já que o desejo do eu lírico é “reaver” o que já não é. A real tensão, no entanto, não se dá entre mundo sensível e linguagem poética, e sim a partir do eu subjetivo em relação ao mundo concreto, transitório, de acontecimentos passageiros e seres mortais. O conflito é, portanto, existencial, aspecto que se acentuará ainda mais nas demais obras.

Gullar não trata mais da função da poesia enquanto agente transformador da realidade concreta, como ocorreu no período cepecista, não expõe expectativas pragmáticas quanto às

potencialidades do poema, não desenvolve ensaios e poemas discorrendo sobre o que a arte e o artista devem fazer. Por outro lado, ainda como poeta engajado, ele se debruça sobre o que o poema faz, sobre aquilo que ele é e não é.

Em *Dentro da noite veloz*, após sucessivas tentativas conceituais e ideológicas, o eu lírico afirmou que “A poesia ri” de tudo aquilo e dele próprio. Em *Na vertigem do dia*, a poesia acalenta os que de conforto e esperança necessitam, enquanto enfrenta e ameaça aqueles que impedem o bem-estar do povo, como se lê em “Subversiva”:

A poesia
quando chega
 não respeita nada.
Nem pai nem mãe.
 Quando ela chega
de qualquer de seus abismos
desconhece o Estado e a Sociedade Civil
infringe o Código de Águas
 relincha
como puta
 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
(GULLAR, 2013, p.348)

Novamente a divisão do poema em movimentos distintos. Há aqui a personificação da poesia em um ser que age, o que é pontuado pelos verbos executados por ela (“chega”, “relincha”, “beija”) e tais ações se dividem entre as voltadas para o governo e estruturas tradicionais, e as dedicadas ao povo. Observa-se a disposição dos versos na página, a qual dialoga com o conteúdo do poema: o verso “não respeita nada”, por exemplo, surge deslocado do alinhamento dos dois primeiros, como expressão formal da postura desafiadora, enquanto “beija/nos olhos os que ganham mal/embala no colo/os que têm sede de felicidade/e de justiça”, segue o alinhamento homogêneo à esquerda e oscila entre um verso mais extenso e outro menor, causando o efeito de sentido de um embalo ou balanço. O verso final, isolado na página, atua como promessa e deixa um eco, um espaço aberto para a expectativa gerada.

É relevante pontuar a relação entre os títulos das obras e a disposição comunicada pela maior parte das vozes poéticas de *Na vertigem do dia*. Ferreira Gullar foi da “noite veloz”, título

que pode ser entendido como referência ao período de ditadura militar, para a “vertigem do dia”, e a relação entre escuridão e claridade possibilita interpretações. Tal transição pode ser vista como consequência da presença da esperança, antes mais frágil ou ausente, ou como demonstração de maior lucidez, tanto em relação ao momento político do país quanto em relação ao fazer poético. Os termos “veloz” e “vertigem”, os quais compõem *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia*, também se conectam, o primeiro indicando velocidade e o segundo denotando a sensação causada por movimento oscilatório, e até mesmo o desfalecimento em razão dele. Velocidade e vertigem associam-se em uma dinâmica de causa e consequência, denotando que os efeitos da “noite” ainda atingem o poeta. Também é interessante observar o emprego do advérbio “dentro” e da preposição “na”, os quais manifestam o posicionamento do poeta: ele está no cerne das questões do país, vivendo-as, sendo por elas atingido e sobre elas refletindo. Entre os dois livros está *Poema Sujo*, que como obra singular baseada na mais profunda subjetividade expressada por Gullar até então, certamente foi determinante para a passagem da “noite” para o “dia”.

Cabe ainda tecer um comentário sobre a leitura que o poeta faz de seu próprio ofício. “Poema obsceno” lança luz sobre o tema.

Façam a festa
 cantem e dancem
 que eu faço o poema duro
 o poema-murro
 sujo
 como miséria brasileira

Não se detenham:

Façam a festa

Bethânia Martinho

Clementina

Estação Primeira de Mangueira Salgueiro

Gente de Vila Isabel e Madureira

 todos
 façam
 a festa
 enquanto eu soco este pilão
 este surdo
 poema
 que não toca no rádio
 que o povo não cantará
 (mas que nasce dele)
 Não se prestará a análises estruturalistas
 Não entrará nas ontologias oficiais
 Obsceno
 como o salário de um trabalhador aposentado
 o poema
 terá o destino dos que habitam o lado escuro do país
 - e espreitam.
 (GULLAR, 2015, p.349)

Subversivo, segundo o título do poema anterior, e agora “obsceno”. O poema está à margem, “no lado escuro do país”, assim como o povo do qual ele nasce. A relação simbiótica entre povo e poema, na abertura de *Dentro da noite veloz*, se mostra em toda sua intensidade no decorrer de *Na vertigem do dia*. Enquanto o carnaval passa, o poeta trabalha sozinho o seu poema, que também ficará só. O poema é qualificado como “duro”, “murro”, “sujo”, adjetivos que denotam a resistência do poema em relação à realidade desfavorável e a disposição para o combate. A sonoridade das palavras empregadas converge para a criação desse efeito de sentido, pois a assonância da vogal /u/ em “duro”, “murro”, “sujo” e a aliteração do /r/, assim como, em trecho posterior, a assonância do /o/ em “soco”, “pilão”, “surdo”, “poema” e a repetição do /p/, sugerem impacto repetido e resistência. Resistência inclusive para contrapor-se às tentativas de limitá-lo, enquadrá-lo, esmiuçá-lo em “análises estruturalistas”. (GULLAR, 2015, p.349)

A segunda estrofe traz a figura do poeta em ação, e seu trabalho é metaforizado em atividade braçal: ele soca o pilão, como se de fato o poema oferecesse resistência até mesmo em relação a ele e fosse preciso força para moê-lo, concebê-lo, lapidá-lo. Trata-se de uma imagem única na obra gullariana, em termos de visão que se explicita do poeta e do fazer poético, e que se associa ao modo que o poeta declara ser a lida com a vida, como se lê em “Digo sim”.

[...]
 A vida nós a amassamos em sangue
 e samba
 enquanto gira inteira a noite
 sobre a pátria desigual. A vida
 nós a fazemos nossa
 alegre e triste, cantando
 em meio à fome
 e dizendo sim
 - em meio à violência e à solidão dizendo
 sim –
 [...]
 (GULLAR, 2015, p.377)

Na vertigem do dia é o livro em que Ferreira Gullar consolida o “sim” dito desde *Dentro da noite veloz*. “Sim” para que o poema é, “sim” para o que ele provoca, não para o que se espera que ele seja, para o que se defina como sua função, se estabeleça em manifestos e diretrizes estéticas. O caminho que se abre é de acentuação dos conflitos existenciais e arrefecimento dos estéticos, os quais já não parecem possuir o poder de aprisionar ou imobilizar o poeta. A partir de *Dentro da noite veloz* faz-se possível identificar com maior nitidez os elementos que constituem a unidade da obra do poeta.

Tendo em vista o trajeto até aqui considerado, entre *A luta corporal* e *Na vertigem do dia*, observa-se que o poeta se dissocia do desejo de uma linguagem hermética, da pretensão de alcançar

a fusão entre mundo e linguagem, e prepara caminho para a afirmação ainda mais contundente da concepção de linguagem poética como voz, comunicação, olhar para o horizonte concreto, no seio da sociedade, desafiando a si mesmo e a seu interlocutor a olhar para o que está além da linha visível do horizonte. Essa mudança é visível em *Dentro da noite veloz* e se torna aspecto central nos metapoemas de *Barulhos* e *Muitas vozes*, livros nos quais é cravada a presença do leitor no processo de construção do texto, o qual o poeta desnuda.

Cabe-nos, assim, sondar mais profundamente *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999) para saber como essas conclusões e projeções se delineiam e concretizam e, por fim, de que modo todo esse percurso pautado em tentativas, construções, destruições, engajamento e exploração da subjetividade ecoa na produção mais recente de Ferreira Gullar.

2 METAPOESIA, ESPANTO E O POEMA COMO CICLO EM *BARULHOS*

Barulhos (1987) constitui o maior movimento de interiorização da voz poética gullariana até aquele momento. O caráter intimista é evidenciado pela ênfase no próprio corpo, pelo olhar dirigido para a morte de indivíduos próximos e pela abordagem feita da problemática política e social.

No que tange ao discurso metapoético, a obra apresenta-se como um desnudamento do processo deflagrador da gênese do poema muito mais enfático do que o expressado nos livros anteriores. Nesse aspecto, a maior parte dos metapoemas publicados no livro realçam a experiência do sujeito diante do mundo concreto e o modo como tal experiência converte-se em palavra poética.

Este capítulo procura perseguir no âmbito dos poemas de *Barulhos* a chamada experiência de espanto, provocadora do poema, segundo conceituação feita pelo próprio Ferreira Gullar, a partir das concepções de poema e fazer poético encontradas no livro abordado. Também é relevante observar o espaço que a poesia voltada para questões políticas e sociais possui nos metapoemas de *Barulhos*, assim como evidenciar de que modo tais inquietudes integram a linguagem da obra.

2.1 Sobre o espanto

Antes de propor a análise de alguns poemas de *Barulhos*, é importante voltar-se para um conceito-chave da poética gullariana, o espanto, termo reiteradamente utilizado pelo poeta para designar a experiência deflagradora do poema: “o que é o espanto que faz nascer o poema? É a súbita constatação de que o mundo não está explicado e, por isso, a cada momento, nos põe diante de seu invencível mistério”. (GULLAR, 2015, p.66) Diante do mundo que se apresenta concreto e conhecido ao sujeito, o espanto ainda seria possível e inauguraria um espaço de reflexão para esse indivíduo. O estranhamento, maravilhamento ou choque, sentido quando em contato com uma situação ou objeto qualquer, geraria uma redescoberta para esse sujeito, como se na banalidade da vida o universo conhecido ainda não estivesse explicado suficientemente ou guardasse em si a potencialidade de maravilhar o sujeito ainda disposto a contemplá-lo. Cheiros, barulhos, situações, paisagens, pessoas, encontros, memórias, tudo pode despertar no indivíduo o instante de espanto em relação aos estímulos do mundo concreto, não importando quão cotidianos estes sejam. Tal conceituação e seus desdobramentos serão indispensáveis tanto na abordagem de *Barulhos* quanto na de *Muitas vozes*. É importante salientar que o termo “espanto” não ocorre textualmente em *Barulhos*, livro no qual apenas a experiência do espanto em si, geradora do poema, pode ser identificada. *Muitas vozes*, por sua vez, é livro em que a palavra está presente e é explorada pelo eu lírico.

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin introduz a noção de choque, relacionando-a, inclusive, aos estados traumáticos estudados pela psiquiatria. Aqui interessa a ideia de choque como aquilo que é incidente, que promove o encontro com o desconhecido e rompe o ritmo natural das coisas. Benjamin apresenta, por meio da análise da obra de Baudelaire, a ideia de uma poesia lírica fundamentada no choque como norma da experiência, de modo que “[...] uma poesia assim suporia um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição”. (1991, p.110)

Ora, a ideia de um mundo em constante choque e de um indivíduo que se choca com e contra o mundo é também verdade na poesia de Ferreira Gullar, e a essa experiência o autor denomina espanto. O poema tem origem no cotidiano, na banalidade dos fatos e objetos, mas não quando eles se dão quase como elementos imperceptíveis do dia-a-dia automatizado, e sim no instante em que são redescobertos e retiram-se do âmbito de vivência do poeta para revelar-se, inesperadamente, em incidente gerador de espanto, como será visto nas análises que compõem este capítulo.

2.2 O sublime na paisagem

O primeiro poema de *Barulhos* intitula-se “Tanga” e a maior parte de seus versos refere-se ao momento em que uma mulher se dá a conhecer pela sua presença corpórea (“o ombro/o dorso/a bunda”) e ruidosa (“rindo entre os cabelos”) aos olhos e ouvidos do sujeito lírico. A mulher é descoberta em meio à paisagem praiana, presença talvez mais ruidosa do que o mar (“O mar batia / Em frente à Farme de Amoedo e ali/Na areia/A gente mal o ouvia se o ouvia. E era então que ela súbito surgia”). Poema de conteúdo aparentemente simples, “Tanga” guarda, entretanto, uma declaração acerca do que é de interesse da poesia de Gullar, além de estabelecer relação com outros poemas do autor.

Tanga

Havia o que se via
e o que não se via:
a manhã luminosa

encobria a treva
abissal e velha dos espaços.
o mar batia
em frente à Farme de Amoedo e ali
na areia
a gente mal o ouvia se o ouvia.

E era então que ela súbito surgia
rindo entre os cabelos
a raquete na mão

e se movia
ah, como se movia!

E nessa translação nos descobria
suas fases solares:
o ombro
o dorso
a bunda

lunar?
estelar?
a bunda
que (sob uma pétala
de azul)
celeste me sorria.
(GULLAR, 2015, p.391)

No “Gênesis”, livro que abre o texto bíblico, lê-se “No princípio, criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas”. (BÍBLIA, 1, 1-1) É possível inferir que os nove primeiros versos de “Tanga” dialogam com esse trecho do “Gênesis” ao reverberar o instante de criação do mundo, quando duas dimensões são apartadas: a luz e as trevas, aquilo que se revela e o que permanece oculto. Aborda-se, inicialmente, aquilo que está praticamente fora do âmbito de compreensão do eu lírico e do próprio ser humano: a imensidão do tempo e do espaço, “[...] a treva/abissal e velha dos espaços.”. O que cada ser vê é o chegar do dia e da noite, a jornada contada nas batidas do relógio, que surge e se vai diariamente enquanto o indivíduo caminha por lugares conhecidos. Há, no entanto, o tempo que transcorre desde o início dos tempos, mensurável no sistema humano de contagem, mas ainda misterioso, e que passa enquanto o espaço se expande. Tempo que passará não se sabe até quando, e espaço que se expandirá não se sabe até que ponto. Essa é a parcela que não se vê, sobre a qual o eu lírico afirma: “Havia o que se via/e o que não se via”.

Em um movimento de gradação, o poeta passa do tempo e espaço cósmicos para a focalização do mar. Elemento que é mais visível, palpável e concreto, mas cuja imensidão provoca no observador a sensação de impossibilidade de abarcá-lo e compreendê-lo de modo mais pleno. De certa forma, é possível propor que há um espelhamento entre esse mar e o céu, e o tempo cósmico, ambos representando aspectos correlatos ao mistério. Desse lugar de mistério formado por mar e areia surge a mulher ruidosa e movente, imagem que remete à Vênus, deusa do amor, do sexo e da fertilidade, nascida da espuma. Ao contrário da deusa, no entanto, a mulher avistada cola-se à dimensão da realidade, ao mesmo tempo em que se destaca do quadro banal em que está inserida, pela simples menção da raquete que abrigava em sua mão, objeto que insere essa mulher num simples jogo de frescobol, atividade terrena, não transcendente.

A visão da figura feminina é o instante no qual o eu lírico se fixa, e tal atitude é fundamental para a compreensão da poética de Gullar, pois é o cotidiano, o concreto e o habitual que interessam à poesia gullariana. A “[...] treva/abissal e velha dos espaços” é distante demais, inconcebível demais. O mar pode estar próximo, mas também guarda um mistério que escapa à compreensão. Assim, o que importa, diante disso tudo, é a mulher avistada: o sorriso, a raquete, os cabelos, a bunda.

A divisão entre o mistério do cosmos e a visão deslumbrante da mulher se manifesta no aspecto sonoro do poema. Há no bloco inicial grande ocorrência da vogal /i/, que é fechada e de pronúncia voltada para dentro, tornando mais introspectivos e até mesmo soturnos os primeiros versos. Já a partir de “E era então que ela súbito surgia/rindo entre os cabelos/a raquete na mão” ocorre uma abertura sonora, em razão das vogais abertas /é/ e /á/ nos termos “era”, “ela”, “surgia”, “cabelos”, “raquete”, o que determina o efeito de sentido de expansão, alegria e regozijo para o sujeito. O corte sintático entre um verso para o outro atua na construção de sentido do poema, como se pode observar em “Havia o que se via/e o que não se via”, divisão que separa graficamente dois aspectos semanticamente apartados. Tal sentido é acentuado pela reverberação interna entre os termos “havia” e “via”, que pontua o distanciamento entre o que existe e o que é percebido, sendo o verbo “via” repetido em duas frases que contrastam semanticamente entre si: o que se via e o que não se via. Pontuou-se anteriormente que a mulher surge do ambiente de mistério, e a relação entre ela e a natureza também pode ser observada nos recuos de alguns versos, os quais retratam justamente os movimentos da natureza e da mulher, como se houvesse um espelhamento: “a manhã luminosa” (que parece mover-se na página, encobrendo a “treva abissal”), “o mar batia”, “e se movia/ah, como se movia!” Aliás, o verbo “movia”, reiterado nesse último verso, contém em si o verbo “via”, estabelecendo dois momentos contrastantes: o movimento da mulher e a contemplação do sujeito. O resultado desse conjunto sonoro e mórfico que se movimenta no poema é justamente o de plasmar o movimento interno do objeto de apreciação do sujeito poético.

O movimento de gradação parte dos mistérios da “treva abissal dos espaços” para chegar aos mistérios do mar e, posteriormente, à figura da mulher, que se revela o contraponto humano da beleza e do mistério da natureza e do cosmos. Na imagem criada, ela subitamente origina-se do aspecto natural e insondável da natureza, mas transita em direção ao aspecto concreto e humano da figura feminina jogando frescobol na praia. A mulher em trânsito entre a esfera sublime e a concreta é o ruído que interrompe o fluxo contínuo do ritmo já conhecido da natureza, em que habitam muitos dos mistérios do que se vê e do que não se vê. Assim, apesar de cotidianos, os elementos concretos de “Tanga” fixam-se como sublimes na paisagem concebida.

A visão da mulher traz vivamente o instante da percepção, um momento que poderíamos associar ao conceito de “instante prenhe” (Aumont, 1993): a aparição que por um segundo se

torna o centro da atenção do observador, que o registra para posteriormente fixá-lo na representação, para compor o quadro, a cena, a reflexão sobre o acaso. Jacques Aumont define o “instante pregnante” como “[...] um instante que pertence ao acontecimento real e que é fixado na representação” (1993, p.231), noção que surgiu quando havia dúvida sobre o que o artista deveria reproduzir: o acontecimento completo ou um instante do acontecimento? Esse “instante único”, poderíamos dizer, ocorreria na obra de Gullar justamente quando um acontecimento, objeto ou lembrança da realidade banal se torna o centro da atenção do sujeito observador, que o revela para nós, como se estivesse nos dando a conhecer pela primeira vez.

Interessante observar como o eu lírico, ao voltar-se para elementos da vida concreta, constrói uma linha de contato com a dimensão cósmica, ao comparar o movimento da mulher ao movimento de translação do sol e da lua. A figura feminina é uma ponte entre o ser cósmico e o ser humano, ao revelarem-se no seu corpo os corpos celestes. Pode-se depreender que ocorre, portanto, uma revelação da beleza que “espanta” e que vai encontrar naquilo que não é terreno a afirmação de sua existência. Portanto, o movimento descendente da treva abissal para o corpo que se mostra, é a experiência de epifania do sujeito, e está na mulher, em sua presença física e sexual, a verdadeira transcendência reconhecida pelo eu lírico.

O filósofo Jorge Scruton (2009) afirma, em texto dedicado ao Belo e seus desdobramentos, que “A beleza pode ser consoladora, perturbadora, sagrada ou profana, pode revigorar, atrair, inspirar ou arrepiar. Pode afetar-nos de inúmeras maneiras. Todavia, nunca a olhamos com indiferença: a beleza exige visibilidade.” (p.11). Conclui também que:

[...] dizemos que algo é belo quando retiramos comprazimento da sua contemplação enquanto objecto individual, pelo que ele é e na forma como se apresenta. Isto é assim mesmo quando se trata daqueles objectos que, como uma paisagem ou uma rua, não são propriamente indivíduos, mas miscelâneas casuais. (p.35)

“Tanga” é um ato de contemplação e de reflexão feito por quem enxerga o Belo na paisagem, além de atuar também como convite à contemplação feito pelo eu lírico ao leitor. Ato provocado pela figura feminina que tem em si algo de sublime, assim como o cosmos e o mar, o que reforça o vínculo entre esses elementos, visto que “[...] o sublime só existe na natureza, é o que é ‘absolutamente grande’ ou ainda ‘aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno’ e que, deste modo, ‘ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos’”. (SANTOS in DUARTE, 1998, p.31) O poema possui uma superfície erótica, mas o ponto de contato do sujeito lírico com a mulher parece poder restringir-se apenas ao plano visual, como se o todo da imagem de fato ultrapassasse a capacidade de apreensão dos demais sentidos. Por isso, não é a mulher em si que importa, e sim a beleza celeste de sua aparição, como uma passante baudelairiana, a tal “femme fatale” que arrebatava

Segundo o *Dicionário de símbolos* (1986), o elemento terra, por opor-se ao que é céu, representa escuridão, a parcela sem iluminação. Mas os três primeiros versos declaram: “De terra te quero;/ poema/, e no entanto iluminado”, o que conduz à concepção de um poema ligado ao chão, ao cotidiano, ao povo, e por isso sublime, uma vez que o poema assim concebido daria luz e plenitude ao que é simples e próximo (“chão do quintal”) e denegado (“suicidas e perfumes”). O desejo do eu lírico é de que o poema seja poroso, não uma massa compacta, maciça, pronta e inalterável. O poema deve ser participativo, deixar-se impregnar pelo tempo, pelas pessoas, pela vida e pela morte, manter o seu vínculo com o universo exterior a ele, contato desejado e até mesmo inevitável. Assim, o poema não é imune ao mundo, mas formado a partir dele, e o mundo também não é imune ao poema, pois algo emana dele, sai por seus poros. Observa-se que *Barulhos* apresenta, em comparação com as obras anteriores, metapoemas explícitos e dos quais se depreende mais solidamente uma concepção de linguagem poética.

A aliteração da consoante /p/ e a assonância da vogal /o/ em “o corpo perpassado de eclipses/Poroso/Poema/De poeira” produz a imagem da palavra “pó” para a composição do poema, e tal inserção se dá desde o título do poema, “Poema poroso”. Essa presença e a menção explícita ao poema ser simbolicamente composto de terra conduz a uma associação com a narrativa bíblica sobre a origem do primeiro homem, vindo do barro, e os quatro últimos versos do poema abordam o retorno desse homem ao mesmo elemento que o originou. Origem e morte, início e fim se tocam na substância terra, como se essa conciliasse os contrários extremos da existência. O poema que a voz lírica deseja, feito de terra, tocaria, concomitantemente, a origem do homem e seu fim, e pode fazer isso porque é poroso, permeável a diferentes fluidos, e nada rejeita. E ser feito da matéria que serve de último abrigo ao homem, onde a mão ardente se apaga para sempre, faz com que no poema o homem siga existindo quase que organicamente. Nos versos finais, o “para sempre” da morte se opõe ao “por hora” do instante vivido, mas tal oposição encontra conciliação no elemento “terra”. O termo “poeira” confere ainda o significado de que o poema, além de ser feito, metaforicamente, da matéria do chão, possui a capacidade de pairar no ambiente, se dissipar, ser levado, disseminado.

Além da presença do signo “pó”, a sonoridade proporcionada pela sequência de aliterações e assonâncias no verso “o corpo perpassado de eclipses/Poroso/Poema/De poeira” acentua o efeito de sentido do corpo sendo perpassado. Perpassado pelo quê? Talvez pelos estímulos do mundo concreto, as angústias e alegrias por ele causadas, que atravessam o poema e nele se revelam como eclipses. A presença da palavra “eclipse” é rica em significado, pois o termo designa uma ocasião em que um corpo celeste é encoberto por outro, total ou parcialmente. Se o corpo celeste encoberto possui luz própria, tal luz fica total ou parcialmente encoberta em razão da presença do outro elemento, num jogo de luz e sombra semelhante à dinâmica do poema, o qual é desejado “De terra”,

portanto sem luz, “e no entanto iluminado”. Mais uma vez se dá, no poema, a conciliação dos opostos.

Foi dito anteriormente que, segundo o que se depreende de “Poema poroso”, o homem segue existindo no poema de modo quase orgânico. Orgânico, aliás, é termo determinante para aquilo que o eu lírico espera que o poema seja, como pode ser observado em “Desastre”, próximo poema a ser considerado. Não basta, de acordo com o decorrer da reflexão que se constrói em *Barulhos*, que o poema tenha origem nos elementos mais orgânicos do mundo concreto, na matéria chã, é preciso que ele germine, torne-se fruto e, o mais importante, apodreça.

Desastre

Há quem pretenda
 que seu poema seja
 mármore
 ou cristal – o meu
 o queria pêssego
 pera
 banana apodrecendo num prato
 e se possível
 numa varanda
 onde pessoas trabalhem e falem
 e donde se ouça
 o barulho da rua.

Ah quem me dera
 o poema podre!

a polpa fendida
 exposto
 o avesso da voz
 minando
 no prato
 o licor a química
 das sílabas
 o desintegrando-se cadáver
 das metáforas
 um poema
 como um desastre em curso.
 (GULLAR, 2015, p.410)

O mármore é uma estrutura maciça, é pesado, de aparência uniforme quando moldado para a construção civil. O mármore dura. Já o cristal é uma estrutura tridimensional que tende para a simetria. Por que a voz poética não quer o poema com alguma dessas características? Por que desejá-lo como banana podre? Talvez seja possível compreender melhor “Desastre” ao olhar para o que significa o processo de amadurecimento das frutas, cujo propósito é libertar as sementes, ou seja, se a fruta se mantiver intacta não será dada origem a uma nova planta. Em outras palavras, a fruta se autodestrói para que possa continuar a existir, e para que isso aconteça é preciso que as

sementes encontrem a terra. Por isso o eu lírico prefere o poema como pêssego, pera ou banana podre exposta numa varanda, “onde pessoas trabalhem e falem/ e donde se ouça/ o barulho da rua”, pois por ser poroso ele absorve os movimentos e ruídos do mundo, enquanto exala a essência de seu ser, o registro do instante. Apenas em contato com o mundo é que ele pode germinar e seguir existindo de forma mais humana, pois ser mármore ou cristal implica perenidade e, portanto, artificialidade. Sem a afirmação da precariedade, o poema seria uma mentira. Além disso, no âmbito da literatura brasileira, mármore e cristal são elementos associados ao Parnasianismo na poesia, o qual postulava a perfeição formal associada a regras poéticas estritas e à existência de temas nobres para a poesia e distantes do cotidiano do mundo. Ao negar o mármore e o cristal, elementos minerais e perenes, a voz poética se aproxima dos elementos naturais, como as frutas mencionadas no poema, efêmeras, perecíveis e mortais. Com esse gesto, afirma a linguagem poética como transformadora e suscetível de ser transformada, além de ser oriunda das experiências do mundo concreto e da necessidade de comunicar.

Diversos teóricos sublinham o caráter do ser da poesia, como Paz (1984), ao dizer que “[...] o poema não explica nem representa: apresenta” (p.137), ou como Maurice Blanchot (2011), ao declarar que “[...] no poema a linguagem afirma-se como todo e sua essência, não tendo realidade senão nesse todo. Mas, nesse todo em que ela é a sua própria essência, [...] é também soberanamente irreal [...]. O que resta? Apenas essa palavra: é”. (p.39-40) O poema é esse todo pleno de sentido, que concorre para uma imagem de desejo de comunhão do poeta com o mundo: ser a fruta que apodrece é viver a vida na sua completude. O fruto amadurece e apodrece, e, portanto, morre, para que possa continuar a existir. Em ambiente natural, ele cai na terra ao amadurecer, de modo que no mesmo ambiente em que morre pode voltar a viver. Ferreira Gullar concentra em “Poema poroso” e “Desastre”, temas que tratam do ser do poema, imagens que têm em si a ideia de ciclo, a concepção de começo e fim, gênese e morte, simultâneos.

Os onze últimos versos trazem duas questões determinantes e relacionadas: o uso do gerúndio nos verbos “minando” e “desintegrando-se”, e a ideia presente no trecho “um poema/ como um desastre em curso.” O gerúndio indica a ação que está acontecendo, o presente que se desenrola, de modo que se o poema é sempre presente, “um desastre em curso”, em permanente acontecimento, exatamente como a vida do ser. Aliás, a sonoridade do trecho atua para a ideia de processo, de ato que fluidamente se desdobra em outro, em razão da grande presença da sibilante /s/ (“exposto”, “voz”, “sílabas”, “metáforas”, “desastre”), e da consoante nasal /n/, tanto no adjetivo “fendida” quanto nos verbos “minando” e “desintegrando-se”, que atuam na construção da impressão de movimento, curso. Algo que está permanentemente ocorrendo tem começo e fim simultâneos, repetindo-se ciclicamente, infinitamente. Tal concepção de poema se relaciona com o que Maurice Blanchot (2011) chama de entregar-se ao “interminável e incessante”:

E aquele que escreve é igualmente aquele que ‘ouviu’ o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la. (p.29)

No poema “Omissão”, que será considerado posteriormente, é observado que no apodrecer das frutas “há uma intensificação do espaço, das forças/que trabalham dentro da polpa” (2015, p.412). Essa poderia ser uma descrição do que acontece no poema, pois segundo o próprio Gullar “[...] a poesia é um instante de alta concentração dos elementos verbais. [...] o poema [...] é a precipitação voluntária e sistemática dessa concentração vocabular”. (2015, p.81) Voluntário e sistemático é também o processo de amadurecimento das frutas. Percebe-se, desse modo, que a associação entre poema e fruta podre detém profundo nível de sentido, pois sugere no plano imagético um deixar-se entranhar das vozes da vida, desse tempo corrente, como elemento necessário para burilar, a partir de dentro do fruto-poema, o desastre do mundo.

“Desastre”, ao trabalhar com a ideia de processo e de apodrecimento, apresenta ao leitor a imagem da sobra, do resto, pois a fruta que apodrece é geralmente aquela última unidade que ficou, e que ninguém quis. Mesmo o termo “desastre”, que sugere fatalidade, desgraça, se associa à imagem do resto, pois geralmente qualifica situações nas quais a integridade foi quebrada e ruínas foram originadas (sejam elas concretas ou simbólicas). Depreende-se, portanto, que para essa voz poética o poema seria a expressão daquilo que restou, e cabe aqui o questionamento: restou exatamente do quê? Daquilo que Ferreira Gullar denomina experiência de espanto, a qual será discutida na sequência.

2.4 Espanto, vertigem e linguagem

Questão pessoal

Não interessa
a ninguém
(talvez)
isso
de que já falei
que o poema se nega
a ser poema.

Não interessa
talvez
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!)

essa palavra avesso esse
 verso
 espesso mais que pelo
 essa pele-
 palavra
 que envolve a voz
 e voa ao revés
 tão rente a meu corpo
 feito um sopro –
 o poema
 que em si mesmo se solve
 (em seu mel).
 (GULLAR, 2015, p.424)

Segundo Octavio Paz (1984, p.16-17),

[...] há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, 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. [...] O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente.

O que Paz chama de poético é percebido pelo que Ferreira Gullar nomeia como “espanto”: “[...] o estado de perplexidade em que subitamente me encontro, seja por que motivo for. [...] O espanto ocorre nas situações mais comuns, que é quando o inesperado se revela”. (GULLAR, 2015, p.65) Pode-se concluir que a experiência de espanto é a questão pessoal sobre a qual a voz poética fala no poema acima transcrito, já que é o indivíduo que experencia o mundo e suas impressões, estranhamentos e perplexidades. O sujeito pode expressar verbalmente qual objeto ou evento causou-lhe o efeito de espanto, mas a experiência em si não pode ser compartilhada, não é universal.

Assim, o fato de o poema, que é a fixação ou consagração de um instante, se negar a ser poema, talvez só interesse de fato a esse eu lírico, pois é ele quem vivencia a batalha de ser “o fio condutor e transformador da corrente poética”, apenas ele sabe o impacto de redescobrir o que já é banal, de ter a consciência de que o mundo não está explicado.

O termo “batalha” relaciona-se perfeitamente com uma das definições de metalinguagem descritas por Chalhub, (2005), segundo quem a função metalinguística “[...] opera com definições do código, usando para isso, o próprio código” (2005, p.41), e apresenta, como indicativo da modernidade do texto, “[...] o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem – que diz que sabe o que diz”. (2005, p.47)

A afirmação de que o poema se nega a ser poema surge pela primeira vez na obra de Gullar em “Fevereiro de 1982”, que também compõe *Barulhos*, e nele lê-se que “O poema já não quer mais ser poema/quer ser fala”, em mais uma afirmação do caráter comunicativo da linguagem poética. Aqui, em “Questão pessoal, há inicialmente a afirmação do eu e da experiência cerrada na voz poética, como pode ser observado no uso do reflexivo em “de mim comigo”, e dessa voz que não é direcionada a nenhum tu, nenhum interlocutor, e que retorna exatamente para o ser que a emite (“de mim comigo/de voz comigo). Aparentemente, há o desejo de conservar em si a experiência do poético, de cristalizar o instante e não se tornar fio condutor da experiência de espanto, mas sim vivê-la de modo interminável e incessante. Por que isso aconteceria? O poema tem gênese no espanto, é o que Gullar afirma repetidas vezes, mas quando o poema nasce a experiência de espanto já se foi e ter a consciência de que o mundo não está explicado não é o mesmo que viver o instante de mistério do mundo.

Pode-se considerar que “Questão pessoal” segue dois movimentos, o primeiro entre o primeiro e o vigésimo segundo versos, e o segundo movimento a partir do vigésimo terceiro verso. No primeiro, ocorre a reticência do eu poético de desprender-se da experiência de espanto, para que ela possa ser envolvida pela palavra e convertida em poema. A imagem criada é a de uma voz que não quer voar, não quer “saltar/acima/do rio escuro”. É interessante atentar para o simbolismo do rio, o qual expressa “[...] a possibilidade universal e o fluxo das formas, a fertilidade, a morte e a renovação”. (CHEVALIER, 1986, p.885) Entre o encontro com o poético, “uma questão pessoal/(de mim comigo/de voz comigo”, e o instante em que o poema “em si mesmo se solve/(em seu mel)”, independente e autossuficiente, há um fluxo de formas, uma metamorfose, uma renovação. Em uma margem está o que o eu lírico experienciou como matéria de poesia, o “poético em estado amorfo”, na outra está o poema.

Segundo Octavio Paz, o amor, a religião e a poesia possuem origem comum: “Se o sagrado é um mundo à parte, como podemos penetrar nele? Mediante o que Kierkegaard chama de salto [...]. Tal salto conduziria à outra margem. [...] Em suma, o salto mortal, a experiência da outra margem, subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer”. (1984, p.147-148) Como o eu lírico explicita, a outra margem é desconhecida, é um “rio escuro”, de modo que, se o salto é a transformação do “poético em estado amorfo” em poema, tal movimento não é

concretizado de modo sereno, mesmo porque resulta do embate (e do instante de deslumbramento) do poeta com o mundo, e é neste embate que a poesia se revela no poema. O ritmo desse trecho é rápido, e aliterações em /p/, /v/, /ss/, e as assonâncias em /a/, /e/ e /o/ (“Essa palavra avesso esse/Verso/Espesso mais que pelo/Essa pele-/Palavra/Que envolve a voz/E voa ao revés”) conduzem um verso para o outro de maneira fluida, como se o caminho para o segundo movimento do poema fosse inevitável e certo. Além disso, o marcado uso de *enjambements*, característica da poesia de Gullar, e os versos curtos, conferem celeridade à leitura e, os vinte e dois primeiros versos aproximam-se do ritmo da prosa. Tal ritmo é quebrado justamente pela profusão de assonâncias e aliterações iniciada no verso “essa palavra avesso esse”, que causam o efeito de sentido de um processo que se dá vertiginosamente, fechado em si e consumindo eu poético e leitor.

No segundo movimento mencionado, no qual o primeiro parece desaguar, há a bela imagem da palavra que envolve a voz. A palavra já é uma racionalização e organização da experiência, então envolver a voz é converter o poético, o instante de estranhamento e encontro com o mundo, em poema. A impressão que se tem é de nascimento e desenvolvimento do poema, já que em princípio ele é “palavra avesso”, para depois tornar-se “verso espesso”, e, finalmente, pele. Em “Poema poroso” discorreu-se sobre o fato de o poema reconciliar distantes e opostos, como a terra e a luz. Aqui, considerando a gradação “de mim comigo” – palavra – verso – poema, parece pertinente propor que a experiência é o elemento distante da palavra e do verso, e que é na completude do poema que tais distantes são conciliados.

Nesse momento, o salto já foi dado, a voz foi envolvida pela palavra e converteu-se em poema, o instante de encontro entre o indivíduo e o poético se foi. Maurice Blanchot sublinha esse nível de experiência ao afirmar que

[...] o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. [...] Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela. Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que faz dele [...] o inerte de quem a arte não depende. (2011, p.14)

Se antes o poema era uma questão “de mim comigo/de voz comigo”, agora a presença desse eu no qual a voz está colada é desnecessária. Isso é graficamente marcado nos quatro últimos versos, trecho no qual se observa um traço separando simbolicamente a experiência do sujeito, e processo de gênese do texto poético, do poema em si, que é destacado em verso isolado, logo após o traço. Há uma conversão do “mim” para o “si”, pois o poema “em si mesmo se solve (em seu mel)”, de modo que antes a ênfase era no “eu” e no segundo movimento passa a ser no “ele”. Essa relação tão fechada em si ganha efeito de sentido nas aliterações das consoantes /s/ e /m/, e na assonância da vogal /e/, que confere unidade sonora ao trecho, causando o efeito de sentido de uma relação

fechada, circular. Como colocou Blanchot, o poema exonera o poeta, é um universo em si, completo, expressão de começo e fim, nascimento e morte, tal qual a fruta que apodrece para perpetuar sua existência, também fechada em seu próprio ciclo.

Quando o poema se funde em seu próprio mel, independentemente, há uma morte simbólica do eu que viveu a experiência de espanto, a qual originou o poema. Segundo T.S. Eliot (1989), em “Tradição e talento individual”, “A evolução de um artista é um contínuo auto sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”. (1989, p.42) É também Maurice Blanchot quem explora profundamente a relação entre obra e morte ou, mais especificamente, entre obra e suicídio. Suicídio porque “Aquele que se mata é o grande afirmador do presente. Quero matar-me num instante “absoluto”, o único que triunfará absolutamente no futuro, que não passará e não será ultrapassado”. (2005, p.108) Afirmção do presente e cristalização de um instante absoluto são expressões também empregadas para fazer referência ao contato com o poético. Blanchot destaca que muitas das características que marcam a operação do suicida se aplicam também à do artista, pois

[...] compreende-se que esses dois movimentos põem à prova uma forma singular de possibilidade. Nos dois casos, trata-se de um poder que ainda quer ser poder do inalcançável, lá onde termina o reino dos fins. Nos dois casos intervém um salto invisível, mas decisivo: não no sentido de que, pela morte, passaríamos ao desconhecido, de que, após a morte, seríamos entregues ao além insondável. Não: o próprio ato de morrer é que é esse salto, é a profundidade vazia do além, é o fato de morrer que inclui uma reversão radical, pela qual a morte que era a forma extrema do meu poder torna-se não só o que me desapossa ao lançar-me fora do meu poder de começar e até de acabar, mas torna-se também o que não possui relação alguma comigo, o que não tem poder sobre mim, o que é desprovido de toda a possibilidade, a irrealidade do indefinido. (BLANCHOT, 2005, p.112)

Assim, em “Questão pessoal” dialoga-se com a noção de salto e de outra margem, exploradas por Paz, e com a concepção de que a obra é ilegível para o autor, pois passa a independe dele e a ser uma realidade completa em si. A relação entre experiência e arte é tema recorrente em *Barulhos* e no poema “O cheiro da tangerina” lê-se:

[...]
 E digo
 - tangerina
 e a palavra não diz o homem
 envolto neste inesperado delírio
 que vivo agora
 a domicílio
 [...]

Esse cheiro
 que agora me embriaga
 e me inverte a vida
 num relance num
 relâmpago
 e me arrasta de bruços
 atropelado
 pela cotação do dólar.
 (GULLAR, 2015, p.436-437)

O “homem/envolto neste/inesperado delírio” está vivendo a experiência de espanto diante de uma banalidade: o aroma da tangerina, sentido como se o sujeito poético tivesse acabado de descobri-lo. A palavra que envolverá essa voz não pode expressá-la plenamente, pois não alcança o que o ser sentiu ao ser invadido pelo cheiro da tangerina enquanto estímulo olfativo. Trata-se, mais uma vez, da “questão pessoal/(de mim comigo/de voz comigo”. Entre a experiência e o poema há um salto “acima do rio escuro”, pois, como afirma Gullar, “[...] poema não revela a realidade, mas a inventa. É como o pintor que deseja fazer um quadro: ele tem a tela em branco, e o que vai surgir nela é uma invenção, ninguém sabe o que vai acontecer, Van Gogh nunca soube. Noite estrelada é uma vontade, não existe em lugar nenhum, é um puro artifício [...]” (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.231). O odor da tangerina no poema é uma vontade, assim como o são o poema poroso ou aquele que é fruta podre, e tal desejo “em si mesmo se volve em seu mel”, emancipado da experiência, detentor de uma realidade em si.

O instante de vida real e complexa em que o sujeito lírico se sentiu embriagado pelo aroma da tangerina, expressado no trecho acima transcrito, termina, afinal não se pode viver em constante estado de embevecimento. A tangerina é um dado da vida real, mas revela ao indivíduo o poético, diferentemente da cotação do dólar, também um dado da vida real, mas que atropela o eu lírico nos dois últimos versos e joga-o de volta à concretude, e à brutalidade da vida cotidiana. Não há melancolia no sentido de um sujeito que interpreta o mundo de modo disfórico, mas uma objetificação desse estado ou do desconforto, promovendo um contraste entre algo que embriaga os sentidos (o tal devaneio suscitado) e a realidade vil da cotação do dólar que dá a tudo um preço. A poesia de Gullar jamais afirma uma beleza pueril na vida, mas permite a exaltação dela, pois possuir a capacidade de deslumbrar-se com o mundo conhecido e nele encontrar a poesia revela-se uma oportunidade de celebração da existência, sem que tal celebração encubra as angústias e decrepitudes do viver. Isso se relaciona com a percepção do sujeito, sobre a qual Chklovski discorre no célebre texto “Arte como procedimento”, no qual afirma que “[...] o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de

nossa maneira de perceber”. (p.41) A obra de Ferreira Gullar, a partir de *Dentro da noite veloz*, é expressão da percepção do poético no prosaico e ancorada na comunicação dessa experiência.

Em *Na vertigem do dia* (1980), livro muito diferente de *Barulhos* (1987), já se expressa a consciência da relação entre poético e poema. No conhecido poema “Traduzir-se”, a voz lírica diz:

Uma parte de mim
é só vertigem
outra parte, linguagem

Traduzir uma parte
na outra parte
– que é uma questão
De vida ou morte –
Será arte?
(GULLAR, 2015, p.346)

O tema da vertigem é recorrente na obra gullariana a partir de *Poema Sujo* e está no título de um de seus livros. Quando questionado em entrevista se a vertigem seria a volta para si mesmo, a descoberta de sua realidade interior, Gullar não nega a interpretação. Em “Traduzir-se”, a vertigem, sensação corporal, a qual pode ser descrita e não compartilhada, se opõe à linguagem, que é expressão de algo, supõe um nível de organização e objetiva a comunicação. Depreende-se, portanto, que a vertigem decorre de uma experiência em relação ao mundo ou à própria interioridade que escapa da ordem suposta pela palavra, mas que pode ser traduzida por ela. Tal processo expressa o mesmo que se lê em “Questão pessoal” e “O cheiro da tangerina”, de maneira que na obra gullariana a palavra vertigem pertence ao mesmo universo semântico da palavra “espanto”, ambas designando a experiência do ser no mundo, anterior à organização desta pela palavra.

Pela linguagem o eu lírico atribui sentido à experiência vertiginosa. Talvez isso se dê pela ânsia do indivíduo em conferir significado para as próprias vivências, organizá-las e compreendê-las pela linguagem. Nesse aspecto, o poema, na obra de Ferreira Gullar, ganha mais uma camada de definição de seu ser: além de voz, fala de gente que objetiva a comunicação com o outro, é linguagem organizadora das próprias experiências vertiginosas, comunicação com o próprio eu que fala ao leitor.

2.5 Poema, mundo e o invisível caule

Nasce o poema

há quem pense
que sabe
como deve ser o poema
eu
mal sei
como gostaria que ele fosse

porque eu mudo
o mundo muda
e a poesia irrompe
donde menos se espera
às vezes
cheirando a flor

às vezes
desatada no olor
da fruta podre
que no podre se abisma
(quanto mais perto da noite
mais grita
o aroma)
às vezes
num moer
de silêncio
num pequeno armarinho no Estácio
de tarde:
xícaras empoeiradas
numa caixa de papelão
enquanto os ônibus passam
ruidosamente
à porta

e ali
dentro do silêncio
da tarde menor do comércio
do pequeno comércio
do Rio de Janeiro
na loja do Kalil
estaria nascendo o poema?
desabrocharia
o poema
em meio àquelas mercadorias
num invisível caule?
àquela tarde
e próximo ao hospital da Polícia Militar?

Talvez eu não lhe tenha dado tempo
- que o Amilcar estava ansioso
e já se aproximava o ônibus Rio
Comprido-Leblon.

Assim me fui
e o poema ficou

inatural
parte no ar da loja
parte como poeira
em meus cabelos.

A verdade porém
é que
onde a poesia sopra
por um átimo de tempo
(de todo o tempo gasto no gás
das galáxias
rugindo)
por um átimo de átimo
que seja
freme o coração acende-se
alguma coisa dourada
na pele
e não importa se é
numa loja
do Estácio de tarde
- numa tarde qualquer perdida na cidade
-

enfim
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
fora da gravidade
e da morte:
as xí-
caras as
peras podres as
asas do pombo
(o fragor
das asas) as casas
os quintais as aves
os ovos as

flutua o poeta
prenhe do poema.

Tínhamos que tomar aquele maldito
ônibus
e voltar para casa
que já quase anoitecera.

Mas
 mesmo que eu tivesse ficado ali
 (isso foi
 em 1955)
 nem assim
 o poema teria nascido
 senão agora neste
 hoje nesta
 página
 pois
 a poesia
 tem seu próprio tempo e modo
 de nascer:
 eu de qualquer maneira
 teria que ir embora
 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 ao balcão
 como numa fotografia
 (à margem do pesado tráfego
 da Rua Haddock Lobo)
 e me deixar levar
 para mais 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
 verde

longe
 cada vez mais longe
 da loja do Estácio, do barulho
 dos ônibus do Estácio

porque o poema
 ninguém sabe como nasce como

a vida o engendra
 que pétala
 entra
 em sua composição
 que voz
 que latido de cão,
 ninguém sabe

barulho de avião
 por cima da casa
 entra no poema?
 um bater de asa?
 boceta bilha mobotó Inbasa
 entram
 no poema?

entram
 e não entram
 que tudo o poema aceita
 e rejeita
 só não se sabe como
 nem onde
 nem quando
 nem qual é a receita
 já que a musa é surda
 e muda
 e o poema
 infenso a toda ajuda.

Por isso mesmo
 de nada adiantaria
 ter perdido aquele ônibus
 para ficar no armarinho
 à espera do poema

até que ele explodisse
 (a estrofe)
 sob meu paletó
 feito um pombo
 eu

de nada adiantaria
 pois um poema
 não nasce antes da hora (de sete
 meses, de sete
 séculos).

A menos que eu ficasse lá
 (na loja)
 de pé durante trinta e dois anos
 (já que estávamos
 em 1955)

ou que
 todo esse tempo durasse

aquela tarde (de abril
a abril)

e como uma nave
(ou ave)
pousasse agora
na cidade

e ainda assim
não nasceria
porque o tempo não é o mesmo
se dentro ou fora
do armário

se pura ideia ou sujo
da matéria dos dias

porque
o que são de fato
os dias?
os anos? os
minutos?

Impossível medir o tempo da vida
a fluir desigual
em cada corpo:
líquido
nos líquidos lento
nos cabelos
sopro
no vento
louro na urina
como medir
o cheiro
da tangerina
que é
clarão
na boca e sonho
na floresta?
como?

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

O poema acima transcrito, que encerra *Barulhos*, trata sobre o tempo do poema, o que pode despertá-lo e todo o acúmulo de vivências do indivíduo que podem convergir para seu nascimento. Partindo-se do fato de que *Barulhos* é composto por considerável número de metapoemas, observa-se que “Nasce o poema” concentra em si muito do que já foi exposto e acrescenta algumas novas imagens e concepções.

A leitura dos primeiros versos talvez faça pensar que há contradição em relação a “Poema poroso” e “Desastre”, já que nesses poemas se afirma como se deseja que o poema seja, enquanto em “Nasce o poema” a afirmação é do não saber sequer como gostaria que ele fosse. Não há, entretanto, contradição, já que a terra pensada como poeira é instável, não possui fixidez alguma, e a terra pensada como barro ou argila pode ser moldada e adquirir diversas formas. A fruta que amadurece rumo ao apodrecimento, por sua vez, encontra-se no decorrer de um processo, nunca vive um estado acabado. Desse modo, terra e fruta podre não se encaixam na concepção dos que julgam ter uma concepção estanque do que deve ser o poema, pois isso exigiria fixidez, certeza acerca do processo e do resultado.

As imagens se repetem, estando ali presente a fruta podre, os aromas, o poema irrompendo de qualquer lugar e a qualquer instante, tomando de assalto o sujeito. O eu lírico insere nesse contexto outra característica da poesia de Gullar, que são as memórias e reminiscências. Tal inserção ocorre aqui para tratar dois aspectos que se cruzam: o acúmulo de vivências do sujeito, consequência do passar de sua vida, e o tempo de nascimento do poema. A ideia de acúmulo, de sobreposição de camadas, é tão relevante que compõe uma das imagens iniciais do poema, que é justamente uma memória, e pontua o princípio de uma linha temporal traçada: “num pequeno armarinho do Estácio/[...]xícaras empoeiradas/numa caixa de papelão”. A poeira que se assenta sobre os objetos é a imagem do tempo. O sujeito que contempla recolhe na memória os traços desse tempo.

O eu lírico, em “Nasce o poema”, vive a memória da viagem pessoal, de Rio de Janeiro a Moscou, passando por Santiago do Chile e além, e concomitantemente, conduz o leitor à viagem de nascimento do poema, verso a verso. Nesse percurso, são inseridas, além dos fragmentos de memória, referências à própria obra de Ferreira Gullar, o que é explicitado no trecho “de erva verde/erva/verde erva/verde”, que remete

a “verde verde”, poema concreto escrito por ele. Além disso, a extensão do poema, consideravelmente longo, os versos curtos e a disposição deles na página, oscilando entre as margens esquerda e direita, vivificam graficamente a ideia de percurso mencionada.

A atuação dos sentidos é sempre presente na obra poética de Gullar, e essa presença também acontece quando se trata das impressões que fazem desatar o poema. Primeiro o olfato, que percebe o odor da fruta podre, e aqui a noite recebe destaque, pois ela parece apurar os sentidos e fazer com que os aromas gritem mais fortemente.

Em oposição ao grito dos odores na noite está o silêncio que atinge a audição no armário do Estácio, que contrasta com o ruído dos ônibus da área externa. O silêncio do armário e o barulho das ruas parecem estabelecer não apenas dois ambientes, mas também dois tempos distintos. Isso se confirma diante da visão do que há no Estácio: xícaras empoeiradas numa caixa de papelão, esquecidas, sujeitas a camadas de tempo. A reflexão sobre os diferentes tempos que compõem um mesmo instante é, aliás, muito marcante na obra do poeta maranhense, especialmente em *Poema Sujo*, livro no qual se encontram versos como “É impossível dizer/em quantas velocidades diferentes/se move uma cidade/a cada instante” (2015, p.335), “[...] e neste caso um dia-dois/o de dentro e o de fora/da sala/um às minhas costas o outro/diante dos olhos” (2015, p.301) e “Quantas tardes numa tarde![...] ah quantas só numa/tarde geral que cobre de nuvens a cidade” (2015, p.295). Não por acaso o eu lírico chama o tempo passado no armário de “tarde menor”, localizada “dentro do silêncio”.

A voz poética questiona se ali, naquele lugar, poderia nascer o poema, e suscita a bela imagem do invisível caule, que enriquece de significado a relação entre mundo concreto e poema. A origem deste é aquele, necessariamente, vitalmente, já que pelo caule a água e os nutrientes chegam às folhas e o processo que possibilita a existência da planta pode concluir seu ciclo. O ciclo do poema, segundo o que se pode depreender da obra de Ferreira Gullar, encontra alimento no mundo e se volta a ele, à realidade, num ato de comunicação. Isso se depreende do fato de que o poema se refere a elementos pontuais do universo conhecido do eu poético: o hospital, o ônibus Rio Comprido-Leblon, uma data, cidades, a rua Haddock Lobo, nomes de pessoas, momentos do dia.

Em entrevista, o poeta expõe que, ao voltar-se para a realidade, o poema não está revelando-a, mas inventando-a:

Discordo quando dizem que a arte revela a realidade. Na verdade, a linguagem inventa a realidade. Afirmam que Shakespeare revelou a complexidade da alma humana; não, ele inventou a complexidade da alma humana. A banana podre que está no poema não é a banana podre que está lá. Ela não existe – eu parti de lá, mas não é a mesma banana, é outra realidade. [...]O que eu digo em palavras só se diz com as palavras; o que se diz com música só se diz com música. O que a realidade diz só a própria realidade diz. (CUNHA; MORAES; RABELLO; 2010)

O eu lírico parte de elementos concretos para inventar uma realidade de palavras que, em “Nasce o poema”, desnuda aspectos de outra questão concreta: o nascimento do poema, sua gênese, oriunda da impressão que o instante “dentro do silêncio/da tarde menor do comércio/do pequeno comércio” causou no sujeito, deixou retida em sua memória. Pode-se depreender que tal impressão foi de experimentação de um fragmento temporal, um tempo “menor”, “pequeno”, empoeirado, encaixotado. Esse experimentar uma dimensão do tempo é uma redescoberta dele, um instante de espanto. Se aqui ocorre a invenção de uma realidade de palavras e, por meio dela, o desvelamento de elementos concretos da concepção do poema, pode-se olhar para a fase passada da obra de Ferreira Gullar, suas composições concretas e neoconcretas, e ter em perspectiva que nela ocorria a tentativa de trazer o poema para o mundo de modo corpóreo, tátil, orgânico.

Isso se confirma logo nos versos subsequentes, nos quais tanto as circunstâncias temporais quanto as espaciais têm sua dimensão esclarecida: se o indivíduo se depara com o poético, se ele se espanta com o mundo e o redescobre, mesmo que seja “por um átimo de átimo” de tempo e em relação a “todo o tempo gasto no gás das galáxias”, o impacto é suficiente para que o poema nasça, e essa fração de fragmento de tempo pode ocorrer não importa onde. Mais do que isso, o impacto do encontro com o poético é tamanho que, além de reter a vivência na memória, converte em eternos os elementos vistos por instantes, e tais elementos são de desconcertante banalidade: xicaras, prateleiras e carretéis de linha.

“Onde ela sopra/(a poesia)/muda-se o tempo”. Esses versos são de crucial importância e carga significativa. O tempo conhecido pelo homem é linear, composto por um presente que é instante quase inapreensível, por um passado que só existe no nível da memória e da linguagem, e por um futuro que é apenas projeção. Sobre esse assunto, Santo Agostinho é um dos pensadores mais considerados e que exerceu grande influência sobre filósofos posteriores. Segundo ele:

Quem se atreve a negar que o futuro ainda não existe? Contudo, existe ainda no espírito a lembrança do passado. E quem nega que o presente carece de extensão, uma vez que passa em um instante? No entanto, perdura a atenção, diante da qual continua a retirar-se o que era presente. Portanto, não é o tempo futuro que é longo, pois não existe, mas o longo futuro é a longa espera do futuro. Também não é longo o tempo passado inexistente, mas o longo passado é a longa recordação do passado. (AGOSTINHO, 1997, 28,30)

Estar fora do tempo é não se submeter a essas circunstâncias e ilusões temporais terrenas, como se o “instante prenhe” fosse um átimo do tempo flagrado e separado, posteriormente ordenado e eternizado no poema. Por isso a experiência do poético é “fora da gravidade/e da morte”, a primeira uma lei do mundo concreto, a segunda intrinsecamente relacionada à noção de tempo linear, na qual tudo principia e termina.

Flutua o poema
Prenhe do poema

A utilização do adjetivo “prenhe” estabelece como uma gestação o intervalo entre o encontro com o poético e sua concretização em poema. De modo simplista, gestação supõe tempo, espera e alterações corporais e psicológicas. Isso se concretiza formalmente pela interrupção da reflexão que vinha sendo tecida, a qual dá lugar à lembrança de uma série de acontecimentos da jornada do eu lírico, seja a banal necessidade de deixar a loja do Kalil, o marcante exílio em Santiago do Chile e em Moscou, ou a passagem pelos Urais ou por Tcheliábinsk, “[...] longe/cada vez mais longe”. Imagens e espantos se acumulam no eu lírico prenhe do poema, e dizer Moscou suscita o instante em que mãe e filha foram flagradas “sob um guarda-sol azul/às três da tarde/na Prospekt Lenina”, separadas do tempo e eternizadas, exatamente como as xícaras empoeiradas da loja do Kalil, e tão distantes delas.

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
 verde
 [...]

longe
 cada vez mais longe
 da loja do Estácio, do
 barulho dos ônibus do Estácio

Sobre a ação da memória, as repetições dos termos “verde”, “de”, “longe”, as aliterações e assonâncias em /v/, /d/, /p/, /l/, /e/, /o/ e /a/, nos versos acima, por conferirem unidade sonora ao trecho, causam a impressão de que os fatos acumulados se tornam um todo homogêneo, quase um bloco no qual os eventos separados não se distinguem uns dos outros. Isso pode ser parcialmente verdadeiro, mas não o é completamente, porque o encontro com o poético separa instantes desse bloco de repetições do passado.

A parte final do poema trata da percepção do tempo, tema muito caro para Gullar desde *Poema Sujo*. Já foi anteriormente explicitado que o poema segue as urgências de seu próprio tempo, “fora da gravidade/e da morte”, diferente do “tempo da vida”. Partindo dessa premissa, o eu lírico declara que qualquer atitude passiva de espera pelo poema é inútil, seja ficar em pé na loja do Kalil por trinta e dois anos ou fazer com que a tarde na qual se deu a experiência se estenda até o momento em que o poema atinja seu tempo para nascer. Qualquer tentativa de fazer convergir o tempo do mundo ao tempo do poema é vã, é preciso deixar que o fluxo da vida corra e engendre o poema, assim como afirma T.S. Eliot (1989) ao dizer que “A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas”. (p.44)

2.6 O que restou do poeta marxista

Antes de encerrar, é preciso pontuar que a leitura de *Barulhos* evidencia o vínculo ainda existente entre Ferreira Gullar e as questões de cunho social e político. Vínculo mais sutil, evidentemente, que não torna a arte um meio para a conscientização popular, como ocorreu no período do CPC, mas que se faz presente em especial nos metapoemas.

Tal afirmação leva a uma consideração relevante: as preocupações de âmbito social acabam se dando num plano mais teórico, pois estão em textos que refletem acerca da postura do poeta diante dos problemas sociais, e não majoritariamente tematizadas em outros poemas. Em entrevista de 1965, Gullar (2015, p.78-79) afirma:

Evidentemente, a poesia só poderá ter função no mundo moderno se ela falar dele, se se voltar para os problemas, às lutas e às perplexidades do homem de hoje. [...] O problema fundamental é que o poeta viva as experiências comuns de seu tempo, aceite-as como tais e fale delas.

Barulhos, escrito entre 1980 e 1987, está no decorrer de um processo que se manifesta na obra de Gullar: a interiorização do eu, em que essas lutas e perplexidades da face social do cidadão vão dando lugar às questões existenciais do indivíduo. Desse modo, a presença da temática social e política dentro de textos que refletem sobre o fazer poético, as escolhas do poeta e aquilo que ele gostaria que o poema fosse, podem ser interpretadas como mais um ponto de crise na obra gullariana. Quando os interesses do poeta mudam, como falar das mazelas sociais e dos abusos políticos? Onde está o povo no poema? *Barulhos* (1987) é, entre outras coisas, um afastamento e uma reafirmação desse compromisso.

Dois bons exemplos da poesia com traços sociais em *Barulhos* são “O lampejo” e “Omissão”, os quais serão brevemente comentados.

O poema não voa de asa-delta
 não mora na barra
 não frequenta o maksoud.
 Pra falar a verdade, o poema não voa:
 anda a pé

e acaba de ser expulso da fazenda Itupu
pela polícia.

Come mal dorme mal cheira a suor,
parece demais com povo:
 é assaltante?
 é posseiro?
 é vagabundo?
frequentemente o detêm para averiguações
às vezes o espancam
às vezes o matam
às vezes o resgatam
da merda
por um dia
e o fazem sorrir diante das câmeras da tv
de banho tomado.

O poema se vende
se corrompe
confia no governo
desconfia
de repente se zanga
e quebra trezentos ônibus nas ruas de salvador.

O poema é confuso
mas tem o rosto da história brasileira:
tisonado de sol
cavado de aflições
e no fundo do olhar, no mais fundo,
de trás de todo o amargor,
 guarda um lampejo –
 um diamante
 duro como um homem
e é isso que obriga o exército a se manter de prontidão.
(GULLAR, 2015, p.405)

O poema acima, construído por meio de prosopopeias, se faz em dois movimentos: o primeiro, que ocupa a maior parte dos versos, diz respeito à comparação do poema com o povo em situação de extremo abandono e descaso, e o segundo se dá nos seis últimos versos, quando esse poema colocado de modo tão fragilizado e subjogado é surpreendentemente estabelecido como ameaça para o poder vigente. Aqui pode ser interessante colocar em paralelo a história pessoal de Ferreira Gullar e o conteúdo desse poema, visto que na década de 80 muito já havia acontecido na trajetória engajada do poeta, como a passagem pelo Centro Popular de Cultura, os anos na União Soviética, o exílio e o retorno. Em vista disso e da leitura de “O lampejo”, é possível

propor que tal poema é uma mescla de conformismo e desilusão, em especial pela presença do substantivo “amargor” nos versos “e no fundo do olhar, no mais fundo,/detrás de todo o amargor”, e pela teimosa esperança que insiste em permanecer, o que pode ser depreendido pelo uso do termo “lampejo”, potência que o poema guarda e que a qualquer momento pode se manifestar. Lampejo é brilho momentâneo, faísca, centelha, indício de que poema e povo estão conformados, sobrecarregados e exaustos, mas não rendidos.

A imagem do lampejo ou da ação inesperada lembra a previsão de Marx e Engels, segundo quem o proletariado derrubaria os detentores do capital e tomaria o poder político. Essa relação talvez se comprove pelo último verso do poema, “e é isso que obriga o exército a se manter de prontidão”, imagem que denota a dimensão da ameaça, sendo esta baseada na consciência da potência conservada no povo e no poema, apesar das expulsões, dúvidas, espancamentos, corrupções confianças e desconfianças, confissões e ira.

Em *Dentro da noite veloz*, de 1974, está “Meu povo, meu poema”, o qual foi comentado anteriormente. Nele as duas esferas explicitadas no título já são aproximadas, mas com ênfase na declaração de que o povo é a origem do poema, e de que este retorna para aquele. Em “O lampejo” a aproximação se dá pela condição de humilhação e sofrimento, o que talvez tenha relação com a crescente perda de espaço do texto poético, aparentemente cada vez menos lido, ainda que às vezes resgatado “da merda” e colocado para sorrir nas mídias.

É provável que o vocábulo “lampejo” também se refira ao espaço que questões sociais e políticas passam a ocupar na obra de Ferreira Gullar a partir de *Barulhos*. O indivíduo volta-se para si mesmo, as preocupações e inquietações mudam e é, portanto, natural que a temática dos poemas mude. A voz lírica parece dizer que o poeta não se calou nem fechou os olhos para as antigas preocupações, e que um simples lampejo é suficiente para levar o poeta novamente para a linha de frente do combate, o que obriga o exército a nunca descansar. O poema “Omissão”, também de *Barulhos*, promove justamente o questionamento irônico sobre a postura do poeta, como demonstram os trechos abaixo transcritos.

Não é estranho
 que um poeta político
 dê as costas a tudo e se fixe
 em três ou quatro frutas que apodrecem
 num prato
 em cima da geladeira
 numa cozinha da rua Duvivier?

[...]
 - é compreensível
 que dê as costas à guerra das Malvinas
 à luta de classes
 e te precipites nesse abismo
 de mel
 que o clarão de açúcar nos cega
 e diverte ser espectador da morte, que é também a nossa,
 e que nos atrai com sua boca de lama sua vagina
 de nada
 por onde escorregamos docemente no sono
 [...]
 aqui fora
 na rua na fábrica na favela do Borel
 não ouves
 o tiro que matou Palito
 e não ouves, poeta,
 o alarido da multidão que pede emprego
 (são dois milhões sem trabalho
 há meses
 sem ter como dar de comer à família
 e cuja história
 é assunto arredo ao poema).

[...]
 É a morte que te chama?
 é a tua própria história
 reduzida ao inventário de escombros
 no avesso do dia
 e não mais a esperança
 de uma vida melhor?
 que se passa, poeta?
 adiaste o futuro?
 (GULLAR, 2015, p.411-413)

O poeta não traça nos primeiros versos a imagem de uma paisagem morta, estática, e sim todo o movimento dessas frutas que se consomem em direção à morte, o que só pode ocorrer quando se está no curso da vida. Exatamente antes de “Omissão” está um poema intitulado “Desastre”, sobre o qual nos referimos anteriormente, no qual

a voz lírica expressa o desejo de que seu poema seja como pera ou banana apodrecendo num prato. Anteriormente, em obras como *Na vertigem do dia*, o poema era intensamente comparado ao povo, assim como se dá em “O lampejo”. Agora o poema é fruta podre e isso, segundo a indagação levantada em “Omissão”, representa uma profunda mudança de perspectiva que leva ao questionamento: “Não é estranho” que isso ocorra?

O artifício usado em “Omissão” é, fazendo uso da litote, questionar o poeta sobre suas escolhas temáticas e, ao sublinhar todos os problemas que o poeta político estaria ignorando, falar justamente acerca de tais problemas. Isso se relaciona com o termo “lampejo” do poema anteriormente considerado, já que demonstra que os olhos do poeta seguem abertos e a atenção firmada nas tensões sociais, ainda que os interesses tenham se modificado, assim como as concepções sobre o poema e o fazer poético.

Deseja-se aqui atentar para os oito últimos versos, nos quais há três questionamentos. O primeiro, “É a morte que te chama?”, relaciona o arrefecimento do engajamento com o final da vida, como se a proximidade da morte fizesse com que o poeta não se importasse mais com os problemas do mundo, ou como se o abandono da arte engajada significasse a morte do poeta. Essa última concepção lembra o pensamento expressado por Gullar no início da década de 60, quando em ensaio intitulado “Cultura posta em questão” ele diz que “Não se pode exigir do artista que ele continue a ser, em nossa época, um instintivo, cego à realidade que o cerca e indiferente à injustiça que, com sua conivência, esmaga os seus semelhantes”. (2010, p.46)

O segundo questionamento diz respeito às decepções, ao “inventário de escombros”. Escombros são ruínas, destroços, entulhos, é aquilo que sobra de uma construção, seja em razão da passagem implacável do tempo, da ação destruidora das guerras ou dos desastres naturais. O eu lírico indaga se os ideais do poeta político, se o percurso de engajamento, os sonhos com uma sociedade diferente, tornaram-se apenas uma coleção de escombros, de utopias estilhaçadas “no avesso do dia”, nas quais não mais brilha a centelha de esperança de ter “uma vida melhor”.

Por último, e especialmente importante, há o questionamento “que se passa, poeta?/adiaste o futuro?”, o qual expressa a dimensão da capacidade do poeta, pois, se a atitude dele pode adiar o futuro, também pode concretizá-lo, ao menos no nível da

visão, da projeção de um ideal de justiça e igualdade. Tal concepção de poeta como um ser capaz de projetar o futuro, concretizá-lo, e, também, adia-lo, não é exatamente recorrente na obra de Ferreira Gullar, mesmo em seu período de intenso engajamento. Podem-se identificar aqui ecos de Victor Hugo, por exemplo, que nos versos “O poeta, nos dias ímpios/prepara os dias melhores./Ele é o homem das utopias,/Os pés aqui, os olhos lá”, do poema “Fonction du poète” (1950, p.9) manifesta a ideia expressada por Gullar nos dois últimos versos de “Omissão”. Segundo Guacira Marcondes Machado (2003) no artigo “A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética”, na obra de Hugo “[...] o poeta tem uma séria função. Tem influência civilizadora e faz os acontecimentos políticos ganharem dignidade de acontecimentos históricos”. (p.56)

Assim, “O lampejo” e “Omissão” são bons exemplos do que foi anteriormente dito sobre *Barulhos* representar o distanciamento e a reafirmação do compromisso social de Ferreira Gullar. Nenhum dos três questionamentos que encerram “Omissão” é respondido, deixando a questão em aberto. Fica evidente que o poeta não deu as costas para as problemáticas sociais, mas também é explicitado que os interesses mudaram. O espaço que as questões sociais e políticas ocuparão ou não na obra gullariana é uma questão para ser observada no livro seguinte, *Muitas vozes*, publicado em 1999.

2.7 “porque eu mudo/o mundo muda”

Considerando “Questão pessoal” e “Nasce o poema”, pode-se observar que a figura do homem e do poeta é frágil diante do universo concreto e da experiência poética, ambos misteriosos e fugidios. Não é possível, por exemplo, fiar-se no tempo que transcorre no mundo concreto, pois a percepção gerada pelas experiências difere da contagem do relógio, dos movimentos rotacionais e translacionais, havendo um inegável “tempo da vida/a fluir desigual/em cada corpo”. Como “fio condutor” do poético, o poeta converte o mistério, os instantes passageiros e a banalidade do mundo concreto em eternidade.

Além disso, é preciso pontuar a abordagem de tensões sociais e políticas, que é definitivamente colocada em xeque dentro de *Barulhos*. Há a reafirmação do compromisso do poeta de fazer do povo e do mundo concreto a origem do poema, mas

dedica-se especial esforço por conceituar o que se deseja que o poema seja, de quais elementos deseja-se que ele seja formado. Sobre isso, *Barulhos* apresenta ao leitor a percepção do sublime e, por extensão, da matéria poética, na paisagem concreta e cotidiana, e reconhece a transcendência não naquilo que está além, mas frente àquilo que se coloca diante do sujeito como presença física.

Ademais, *Barulhos* afirma reiteradamente o aspecto comunicativo do poema: ele é voz, fala de gente, oriundo do povo e que para ele retorna, em um gesto de entrega. Além de ato comunicativo, compreende-se aqui o ato interativo em relação ao leitor, quando se anuncia, por exemplo, o desejo do poema como um “desastre em curso”, em constante transformação, um contínuo “estar sendo” autônomo em relação ao poeta, indivíduo que organiza, por meio da linguagem, o instante vertiginoso. A obra tem, especialmente em “Nasce o poema”, a imagem das camadas, do acúmulo, para caracterizar o texto poético. Camadas de tempo, de experiências, de imagens retidas e despertadas pelo instante de espanto com o mundo. “Nasce o poema” encerra *Barulhos*, como se anunciasse ao leitor que ali está a última camada das muitas pelas quais ele passou no decorrer da obra, a qual o conduziu por tempos, memórias e imagens acumulados. Todas essas camadas são também expressão de repetidos fracassos no que tange à tentativa de controle da expressão poética, da palavra, da relação entre o vocábulo e o mundo. Em todas as fases de Ferreira Gullar é no desvã, no descontrole, que a poesia escapa, se dá ao mundo.

Diz Gullar: “Depois que escrevi ‘Nasce o poema’ [último poema de *Barulhos*] passei meses sem produzir, fiquei achando que tinha entrado numa nova crise.” (GULLAR; DE FRACESCHI, 1998, p.55). Esta declaração e o fato de *Barulhos* ser um livro muito diferente do anterior, *Na vertigem do dia*, e consideravelmente distinto do posterior, permite a compreensão de que o poeta está num momento de redefinições. Redefinições que serão observadas em *Muitas vozes*.

3 METAPOESIA E SILÊNCIO EM *MUITAS VOZES*

A leitura de *Muitas vozes*, livro publicado por Ferreira Gullar em 1999, revela a presença de temas e preocupações recorrentes na obra do autor, e já destacadas neste trabalho, como a transitoriedade da vida, o mistério da morte e a luta travada pelo poeta com a linguagem. Como o próprio Gullar coloca, “[...] não estou enganando ninguém, meus temas são a morte, a velhice, a fragilidade da vida, só que existe uma esperança, sempre procuro dar um sentido à vida, e digo isso à minha companheira, ao meu amigo, ao homem que passa na esquina”. (GULLAR, JIMÉNEZ, 2013, p.232) Entretanto, ainda que o poeta crie a partir de um universo temático já conhecido, a face do problema iluminada por Gullar sempre oferece ao leitor uma experiência distinta, uma ocasião de redescoberta do mundo.

A face iluminada por Gullar depende do que ele chama de espanto. Em *Barulhos* (1987), a experiência de espanto pode ser identificada em diversos poemas, mas o poeta não nomeia a experiência, não discorre sobre ela, fala acerca do impacto desencadeador do espanto, mas não do espanto em si. Pretende-se observar neste capítulo não apenas metapoemas gerados pela experiência de estranhamento do mundo, mas também o modo como o espanto é tratado como conceito em *Muitas vozes* (1999).

Objetiva-se, ainda, abordar dois pontos que emergem na obra e se relacionam com os metapoemas e a poética gullariana: a presença do silêncio, o qual se liga à noção de espanto, poema e morte, e que penetra e se sobrepõe às muitas vozes expressadas no título; e um posicionamento, talvez último, do poeta diante dos dilemas e conflitos sociais e políticos, que ficaram em suspenso, ou em xeque, nos poemas de *Barulhos*.

Muitas vozes é dividido em quatro seções, algumas com temática mais evidente, ainda que nunca estanques. No que se refere à relação entre poeta e linguagem, poeta e fazer poético, pode-se propor que a primeira seção, a qual não recebe título, é dedicada a esse embate que se constitui também como encontro. Entretanto, metapoemas e reflexões sobre a linguagem também fazem parte das seções “Poemas recentes” e “Poemas resgatados”. A relação com a morte e o silêncio predomina em “Ao rés da fala”, mas é também encontrada em outras subdivisões.

É preciso sublinhar, de início, a atuação dos sentidos, em especial visão e audição, dentro da referida publicação. Há um mundo percebido e uma impressão por ele causada. Quando o mundo percebido provoca espanto ou estranheza, seja por qualquer detalhe banal ou acontecimento trivial reparado com novo olhar, o poema pode nascer. No entanto, entre mundo concreto e linguagem, entre objeto e palavra, há uma distância intransponível, e essa angústia de perceber que a linguagem é insuficiente para expressar a realidade, ao mesmo tempo em que é o único meio de que o poeta dispõe para expressá-la, assola o poeta desde *A luta corporal*, livro com o qual Gullar estreia em 1953.

3.1 Convite à escuta

e gato e passarinho
 e gato
 e passarinho (na manhã
 veloz
 e azul
 de ventania e ar
 vores
 voando)
 e cão
 latindo e gato e passarinho (só
 rumores
 de cão
 e gato
 e passarinho
 ouço
 deitado
 no quarto
 às dez da manhã
 de um novembro
 no Brasil)
 (GULLAR, 2015, p.455)

“Ouvindo apenas”, poema que abre *Muitas vozes*, é um ato de escuta do mundo que reverbera na voz poética. A aparente simplicidade do poema se relaciona com o ambiente doméstico em que o eu lírico se encontra e com os elementos singelos da natureza nos quais a atenção dele está concentrada. Tais elementos da natureza são reais, concretos: o gato, o pássaro, o cão, e o ruído de cada um deles também confere

concretude àquele universo próximo do eu lírico, de modo que tais figuras de seu ambiente se fazem presentes para ele. A rotina, o tempo na sua presença perene, quase de presença estável (e não de mudança abrupta) se faz perceber por meio da repetição dos signos no poema – “gato”, “passarinho” e “cão” a pontuarem a manhã, ou ainda, aquele instante temporal único (“às dez da manhã / de um novembro / no Brasil”). O efeito do tempo cíclico está numa relação analógica com o ato contemplativo.

Entretanto, não há apenas o ruído dos animais (os “rumores”), mas também o de elementos para os quais muitas vezes é atribuído o peso do silêncio, como a ventania, o ar, as árvores voando. O efeito sonoro e de sentido criado por essas palavras, entre o terceiro e oitavo verso, é muito interessante, pois a aliteração em /v/ e a assonância em /a/ e /ã/ conferem ao trecho a impressão de dissipação, movimento, velocidade. Assim, tais elementos possuem um rumor que não é o dos seres, como os animais, e sim da existência, do mundo no qual o ser está e do qual ele depende.

Além disso, o efeito aliterativo do som /v/ no trecho corta a impressão de imobilidade temporal, pois mesmo que o eu lírico esteja imóvel em determinado instante de contemplação, a manhã é veloz e movimentada pela ventania e pelo ar. O *enjambement* criado no corte do verso seis para o sete - “ar” / “voves” - cria a presença do ar, como espaço fátuo e dissipador. Ademais, o fragmento “voves” contém em si um signo mascarado, “vozes”, os rumores que estão presentes e nomeados no poema, os quais também cortam o silêncio. Trata-se de um tempo simultaneamente parado, consagrado, e que se dissipa, passa velozmente, cindindo elementos da natureza, partes do dia e palavras.

É importante ressaltar que “Ouvindo apenas” performatiza o ato de escuta de um sujeito contemplativo que observa o mundo e tem uma impressão dele. A postura desse sujeito é particularmente significativa, pois ele diz “ouço/deitado/no quarto”, e tais versos suscitam a imagem do ser em repouso, entregue, não disposto ou preparado para uma ação ou reação. O quarto, aliás, é o ambiente íntimo do eu, de acesso restrito, e é esse o lugar escolhido pela voz lírica para apenas ouvir, em contemplação, as vozes que vêm do mundo.

A postura entregue do sujeito poético e a noção de ato de escuta permitem associar “Ouvindo apenas” à teoria psicanalítica, já que a escuta tem papel fundamental

na psicanálise e foi fundamental para sua gênese. Ainda que o verbo ouvir componha o título do poema, pode-se depreender que o eu lírico não apenas ouve, e sim escuta. Segundo a versão online do Dicionário Caldas Aulete, ouvir é “Perceber sons com o ouvido” e “Ter o sentido da audição”, enquanto que escutar é “Ouvir com atenção, tomando conhecimento do que está ouvindo”. Evidentemente, o eu lírico faz uso da faculdade de ouvir, mas a percepção que tem dos sons, a qual permite consagrar o momento no poema, integra o âmbito da escuta. Segundo Freud, a técnica da psicanálise “[...] consiste simplesmente em não dirigir o reparo para algo específico e em manter a mesma atenção uniformemente suspensa em face de tudo o que escuta”. (1996, p.125) Ora, que faz o eu lírico de “Ouvindo apenas” se não manter a atenção “uniformemente suspensa”, entregue aos estímulos do mundo? Ao ouvir o pássaro, ele não busca o som de outro animal. Quando o ruído é o do gato, a voz lírica não se prende ao pássaro, mas se deixa levar pelo novo som, jamais buscando um ponto específico no qual concentrar-se, como se de fato pertencesse à manhã de “ventania e de ar”, pela qual se permite conduzir. No entanto, apesar de não se fixar em nenhum estímulo específico, o sujeito contemplativo percebeu cada som experienciado, prestou atenção no outro que o emite, ciente de que a escuta requer “[...] certa quantidade de desaceleração, um tipo de atividade mental sem pressa [...]” (AKHTAR, 2016, n.p.). Pela escuta, o sujeito colocou-se e compreendeu-se no mundo e no tempo, o que pode ser interpretado pela inserção da data nos últimos versos do poema.

A simplicidade do poema que abre *Muitas vozes* é aparente, não apenas pelo trabalho com a sonoridade dos versos e pela carga de sentido dos mesmos, mas em especial por “Ouvindo apenas” atuar como convite e lição. O eu lírico convida o leitor a escutar a poesia do mundo, na sua simplicidade nua e primitiva – os rumores do dia nas vozes dos animais e no som do vento nas árvores. O poema seria um modo de ensinar o leitor a como ouvir o mundo e, por que não, a si mesmo. Ao expor a necessidade da escuta e da contemplação, o sujeito está tecendo também uma genealogia da criação, pois é do mundo concreto, das atividades banais e dos elementos cotidianos que Ferreira Gullar retira sua poesia. Dessa forma, para fazer do mundo a fonte da poesia, é indispensável olhá-lo, escutá-lo e, por fim, redescobri-lo.

3.2 O espanto como gênese

Na sequência de “Ouvindo apenas” tem-se “Electra II”, poema indispensável para nosso raciocínio que se tece a partir da busca pela reflexão poética como matéria da poesia de Gullar. Em *Argumentação contra a morte da arte* (2005), Gullar assinala que “[...] toda forma (de um bule, de uma planta, de uma pedra) é expressiva por si mesma, mas a sua inserção no universo cotidiano apaga-lhe, por assim dizer, a contundência, embota-lhe o fio”. (2005, p.33) O espanto de vislumbrar o objeto fora do universo cotidiano devolve a este a força expressiva e converte-o em matéria de poesia.

Qualquer coisa
eu esperaria
ver
no céu
da rua Paula Matos
naquele dia por volta
das dez da manhã
menos
um Electra II
da Varig (entre
os ramos quase
ao alcance
das mãos)
num susto!
[...]

II
Foi um susto vê-lo: vasto
pássaro metálico
azul
parado
(um
segundo)
entre
os ramos rente
aos velhos telhados
àquela hora
da manhã,
de dentro de meu carro.

III
Electra II é

para mim
 ponte-aérea
 Rio-S. Paulo
 é cartão
 de embarque
 na mão e vento
 nos cabelos
 (GULLAR, 2015, p.456-457)

“Electra II” é razoavelmente longo, dividido em quatro partes, e os trechos foram selecionados de acordo com os aspectos que esta análise pretende sublinhar. O primeiro deles é a questão do espanto, que abre e motiva o poema, pois há um objeto deslocado do ambiente conhecido. O que ocorre é a repentina presença do estranho na paisagem conhecida, um “pássaro metálico” (o Electra II) que corta a manhã, em vez dos tão familiares pássaros matinais.

A visão do avião em tal ambiente desperta no eu lírico a memória sensitiva, pois suscita a visão da paisagem desfrutada quando se está a bordo, o cheiro do querosene, o sabor do mar sobrevoado, a sensação do vento no rosto. A visão do Electra II num ambiente incomum faz com que a voz lírica redescubra aquele objeto e ressignifique sua força expressiva.

O conceito de “instante pregnante”, o tal momento impregnado de elementos que condensam um antes e um depois, num tempo real que é resgatado na sua presença única no momento em que é percebido e recriado no poema, pode ser pensado para compreendermos a descrição da percepção do sujeito no poema de Gullar, que se espanta com a presença do avião cortando a manhã e que lhe provoca a memória de um passado e a sensação de estar, como os pássaros da manhã, em modo suspenso, “cartão / De embarque / Na mão e vento / Nos cabelos”. A parte II do poema, acima transcrita, vivamente representa esse instante, e o verso “(um / Segundo) / Entre” parece pontuar a imagem, perpetuá-la no tempo do poema, no momento em que o avião corta os ramos “rente / Aos velhos telhados”. A assonância da vogal –e e, em especial, a repetição da sibilante –s atuam, nesse verso, para a produção do efeito de sentido desse elemento que se aproxima e passa. Esse momento de “estar parado no espaço e no tempo” é o momento da reflexão e do resgate da memória, descrito na parte III do poema. Além disso, os versos curtos, em especial na parte II, com as palavras “azul”, “parado”,

“segundo”, “entre”, isoladas compondo cada verso, apresentam a imagem paulatinamente ao leitor, como se o inserisse no momento da visão, suspendesse-o naquele instante.

Em *O arco e a lira* (82 [56]), Octavio Paz trabalha questão semelhante ao dizer que “O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra”. (1982, p.227) Consagrar a experiência e fixar o instante pregnante são expressões que dialogam e ilustram o que Ferreira Gullar faz tanto em “Ouvindo apenas”, quando registra um singelo e determinante momento de contemplação, quanto em “Electra II”, quando registra a experiência do espanto, estando nessas experiências fundada a gênese do poema. Ainda para Paz, o poema separa o instante do fluxo temporal, eterniza-o, torna-o “ungido por uma luz especial”, consagra-o pela poesia (1982, p.227). Eternizar, ungir e consagrar são termos que reconhecem a grandiosidade do momento, mas os poemas de Ferreira Gullar não deixam de lembrar que o poema é uma experiência individual, uma redescoberta pessoal do mundo conhecido.

Cabe ressaltar, no entanto, que no poema de Gullar essa relação é mediada, havendo um tom confessional no dizer o espanto. Não se trata, portanto, do espanto como imagem bruta no poema, mas do espanto como objeto que nutre a reflexão do poema e pauta a temática dos metapoemas de *Muitas vozes*. O eu lírico reconhece aquela experiência de estranhamento como possível gênese e sobre tal possibilidade tece considerações e indagações, como é evidenciado no recorte de versos apresentado a seguir.

IV
 Os moradores
 da rua ignoram
 que naquele
 instante
 um poema
 tenha talvez
 nascido
 não escutaram
 seu estampido
 conversavam
 na sala na
 cozinha ou

preparando
o almoço
[...]

Se fosse um assalto
com tiros um crime
de morte na esquina
todos saberiam mas
na rua havia
àquela hora
muito barulho: de cão
de moto
e do próprio avião
que gerou o poema:
são vozes do dia
que ninguém estranha [...]

por isso
se um poema
nasce
ali não se percebe
e mesmo se
naquele momento
fizesse total
silêncio
na rua
ainda assim
ninguém ouviria
detonar
o poema

porque seu estampido
(como certos
gritos)
por alto demais
não pode ser ouvido
talvez que um gato
ou
um cão
e quem sabe o
canário
- de melhor ouvido –
tenham escutado
a detonação
(GULLAR, 2015, p.459-460)

Pode-se estabelecer um diálogo entre o trecho acima transcrito e algumas considerações feitas por Ferreira Gullar em *Argumentação contra a morte da arte*

(2005), livro em que o autor estabelece a diferença entre o sistema de coisas, que corresponde ao mundo concreto, e o sistema de sinais, que é o mundo da arte ou qualquer outra linguagem. No sistema de coisas, dentro do qual os moradores estão inseridos, apenas o choque brutal, que é óbvio, o “assalto/com tiros um crime/de morte na esquina”, pode despertar a atenção dos indivíduos e fazê-los olhar para a vida que acontece. Os moradores e o poema que nasce estão inseridos em movimentos contrários: aqueles se localizam dentro do cotidiano banal, no qual se prepara o almoço ou se ergue um girau de plantas. Para eles o espanto não se deu, pois estão inseridos demasiadamente na sua rotina e o distanciamento não parece ocorrer. O deslocamento, o distanciamento protagonizado pelo sujeito da percepção, faz-se representar pela voz poética que nasce no poema a partir de um objeto retirado de seu universo cotidiano, de presença automatizada. A estranheza sentida pelo poeta lança nova luz sobre a opacidade dos movimentos habituais.

Em *O que vemos, o que nos olha* (2010), Georges Didi-Huberman parte da seguinte indagação: “[...] quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro?” (2010, p.30) Em resumo, Huberman desenvolve sua reflexão afirmando que o que vemos é o objeto ou situação em si e o que nos olha é o nível simbólico dos elementos (caso o sujeito não negue o que o olha). O indivíduo vê um túmulo, por exemplo, enxerga seu volume, altura, material, escritos na superfície, mas o que olha o sujeito é a finitude, a efemeridade, o vislumbre de seu próprio futuro. Retornando para “Electra II”, todos podem ter visto o avião nos céus, deslizando entre as árvores, mas o que olhou o eu lírico é distinto e fez nascer o poema, pois a percepção do nível simbólico das coisas do mundo é variável de indivíduo para indivíduo, podendo atrelar-se, por exemplo, às memórias e experiência individuais.

O nascimento do poema, que tem gênese num choque pessoal, é caracterizado como estampido e detonação, ou seja, ruídos intensos e com alta dispersão de energia. Entretanto, ninguém ouve, pois tal barulho é alto demais para a percepção humana. Os rumores do mundo são vários e somente ao sujeito do poema é dado a perceber o alcance de tais sons que ecoam muito além da ordem física. Ecoam em termos de uma memória sensível do mundo e em termos de uma metafísica do mundo, que o pensa

muito além do plano concreto da experiência cotidiana. O alcance é filosófico nesse sentido, pois cria um pensamento sobre a poesia como ato criador de um mundo único e sensível, responsável por dar a ver o que em tese é invisível aos olhos. Nesta leitura, o título *Barulhos* (1987) e o título *Muitas vozes* (1999) se tocam, ambos designando os tais rumores do mundo, os quais seriam as vibrações internas das coisas. Só quem tem a escuta, disposição que requer “[...] não ter pressa para interromper a narrativa, para questionar, para chegar a conclusões e para dar ao material uma forma facilmente bem polida.” (AKHTAR, 2016, s.p.), pode descobrir, pelo espanto muitas vezes, a verdade oculta ou a sensação de vida que talvez represente a necessidade de estar num aqui e agora pulsante regenerador das coisas neste universo.

Não por acaso os últimos versos de “Electra II” nos apresentam aqueles que poderiam ouvir o estampido do poema: o cão, o gato, o canário, todos de “melhor ouvido”. A presença do canário é especialmente significativa, pois se trata de uma ave que canta, e de um animal com apurada capacidade de audição, características semelhantes às do poeta, que ouve o mundo e transforma-o em canto. A associação entre poeta e ave se faz presente na obra de Ferreira Gullar desde a estreia do poeta, com destaque para o poema “Galo galo”, de *A luta corporal* (1954).

Segundo Didi-Huberman, a cisão entre o que vemos e o que nos olha é inelutável (2010, p.35). Pelo poema o poeta luta contra a irremediável cisão em sua tentativa de desvendar a verdade oculta, compreender os ruídos do mundo e unir experiência e linguagem.

3.3 A nomeação do mundo e a origem do poeta

O poeta é aquele capaz de ouvir o mundo, espantar-se com ele e convertê-lo em canto. Cabe a pergunta: qual a origem desse sujeito que tem a escuta? Quando ele se reconhece como poeta?

“Nasce o poeta”, poema também localizado na primeira seção de *Muitas vozes*, é numerado em dez partes, e tematiza justamente essa indagação, além de trabalhar com a concepção de espanto como dispositivo para a gênese do poema e da distância entre

palavra e objeto, como foi visto em “Electra II”. Enfatiza-se, porém, a consciência da concretude do mundo, o qual existe independentemente de uma linguagem capaz de expressá-lo, e uma parte é dedicada ao processo de formação do poeta.

em solo humano
o nome é lançado
(ou cai
do acaso)
uma aurora oculta num barulho

[...]

lobo

um sopro um susto
um nome sem coisa
o uivo na treva

[...]

só sabia o nome
só sabia o medo que esse nome dava

[...]
mas fosse o que fosse
viria do escuro
viria da noite

[...]
o que era aquilo
debaixo da cama?

[...]
o que era aqui
que não tinha nome?

parecia um bolo
mas não era um bolo

parecia um bicho
parecia um vômito

[...]
aquilo era o lobo

(a palavra lobo
enfim encarnada)

a palavra
 estava
 dentro da folha
 [...]
 estava dentro da margarida
 (GULLAR, 2015, p.462-466)

As sete primeiras partes de “Nasce o poeta”, das quais alguns versos foram transcritos acima, revelam um discurso de origem, em que o mundo da cultura ainda está em formação, quase envolto numa dimensão onírica. A palavra “busca” seu referencial, é “um sopro/um susto/um nome/sem coisa”, as vozes estão “perdidas no sonho”, ou seja, trata-se de um princípio no qual vozes, nomes e coisas ainda não se associaram nem se diferenciaram.

Em um mundo que principia há grande possibilidade de encontro com o desconhecido, com o novo que precisa ser nomeado. “O que era aquilo/que não tinha nome?”, indaga o eu lírico. A possibilidade de podermos interpretar esse mundo como o que ainda está sendo nomeado ganha força nos versos em que a aparência do objeto desconhecido é aproximada à de um bolo, de um bicho e de um vômito, vocábulos que pertencem a universos semânticos distintos.

O objeto precisa ser desvendado, compreendido, para com esforço se concluir o que ele é, como ele deve ser nomeado: “aquilo era o lobo/(a palavra lobo/enfim encarnada)”. Por outro lado, pode-se interpretar que as coisas emanam seus nomes, inauguram seus nomes, e o esforço é de ouvir o que o objeto diz, prática que nos leva de volta ao poema “Ouvindo apenas”. A escolha da expressão palavra “encarnada” imbui de intensa significação os versos, lembrando a passagem bíblica em que o nascimento de Jesus é caracterizado como um acontecimento no qual “o verbo se fez carne” (BÍBLIA, João, 1,14). A palavra encarnou, se fez carne, de onde se conclui que a existência das coisas do mundo depende de que elas sejam nomeadas, saiam da esfera do desconhecido. Coisa e linguagem se encontram, mas há necessariamente um intermediador, aquele dotado da capacidade de linguagem, o qual pode nomear os seres.

a manhã apaga
 as perguntas da noite
 as coisas são claras

as coisas são sólidas
o mundo se explica
só por existir
(GULLAR, 2015, p.468)

A afirmação da noite como período próprio para indagações e reflexões aparece repetidamente na poesia de Gullar. A angústia provocada inicialmente pelo nome sem coisa (lobo) e pelo objeto sem nome acontece à noite, como o próprio poema explicita. “a manhã apaga as perguntas da noite”, como se a iluminação trouxesse tamanha consciência da concretude do mundo que inibisse as conjecturas sobre ele e a necessidade de explicá-lo.

Se as seis primeiras partes apresentam um mundo ainda carente de ser nomeado, no qual a mediação entre objeto e palavra está se realizando, é na oitava parte que se encontra o processo de formação do poeta. Esse, antes de se fazer poeta, se faz leitor. Isso significa que o poeta se forma ao ouvir outras vozes, antes de desenvolver a sensibilidade de ouvir e ver o mundo. O caminho é delineado de forma bastante explícita: no princípio há o leitor. O contato com o “poema péssimo” é uma experiência válida, pois reconhecer as falhas dos versos alheios é indício de potencialidade como criador.

No princípio
era o verso
alheio

Disperso
em meio
às vozes
e às coisas
o poeta dorme
sem se saber

[...]
o poema péssimo
revela
ao ser lido
que há no leitor
um poeta adormecido

[...]
na palavra ou verso

onde não se lê –
se lê ao reverso
em seu vir a ser

E assim vira ser!

já que a escrita cria
o escrevinhador:
soletra na pétala
o seu nome: flor

o mundo que é fácil
de ver ou pegar
é difícil de ter:
difícil falar a fala que o dá

[...]
ou – à revelia
do melhor falar –
falar: que a poesia
é saber falhar
(GULLAR, 2015, p. 471)

O antigo testamento é inaugurado pelo livro de Gênesis, iniciado pelo versículo “No princípio, criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas”. (BÍBLIA, Gênesis, 1:1-2). O eu lírico dialoga com o texto bíblico, mas subverte a ordem de importância dos elementos: no Gênesis é Deus o elemento que existe primeiro e do qual tudo deriva, enquanto que nos versos do poema é o texto poético que se mostra primeiro, de modo que se evidencia a criação, e não o criador. A ideia de percurso, como foi dito, é nítida, há um “vir a ser” que “vira ser” no exercício da leitura e da escrita. Criador e criação nascem simultaneamente, já que para o poema existir é necessário um indivíduo criador, mas para o ser denominado poeta ser assim definido, é preciso o poema. Porém, reconhecer-se poeta não é o final de um percurso de dilemas e tentativas de reconhecer e definir a si mesmo, pois estes são, segundo o que Gullar apresenta em sua poesia, inerentes à atividade poética. Maurice Blanchot aborda uma questão semelhante, em *O espaço literário*, ao dizer que

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um

mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos.
(2011, p.19)

Os versos “O mundo que é fácil/de ver ou pegar/é difícil de ter” sublinham novamente o insolúvel desencontro entre mundo e linguagem, que atormenta o poeta, e a problemática do que cabe à poesia dizer. De forma ampla, é possível propor que a obra poética de Ferreira Gullar persegue a resolução dessas duas problemáticas, tentando por diferentes caminhos, mas chegando à sistemática conclusão da impossibilidade. “Poesia é saber falhar” na tentativa de exprimir o inexprimível, pois “[...] o poema tenta dizer, mas não pode esgotar, porque o real excede as possibilidades da fala.” (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.229).

3.4 O ressoar da imprecisa voz

Não coisa

O que o poeta quer dizer
no discurso não cabe
e se o diz é pra saber
o que ainda não sabe.

Uma fruta uma flor
um odor que relume...
Como dizer o sabor,
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir
na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa
e que não tem sentido?

A linguagem dispõe
de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes

só o sabes no corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
de saliva e papilas

invadindo-te inteiro
tal do mar o marulho
e que a fala submerge
e reduz a um barulho,

um tumulto de vozes
de gozos, de espasmos,
vertiginoso e pleno
como são os orgasmos

No entanto, o poeta
desafia o impossível
e tenta no poema
dizer o indizível:

subverte a sintaxe
implode a fala, ousa
incutir na linguagem
densidade de coisa

sem permitir, porém,
que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência.
O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência
pura — e iluminá-la.

Toda coisa tem peso:
uma noite em seu centro.
O poema é uma coisa
que não tem nada dentro,

a não ser o ressoar
de uma imprecisa voz
que não quer se apagar
— essa voz somos nós.
(GULLAR, 2015, p.497-498)

Sobre essa aparente insuficiência da palavra transcrevemos aqui “Não coisa”, um dos poemas mais conhecidos de *Muitas vozes*. A dimensão da experiência e do mundo concreto não pode ser expressa, em toda sua intensidade, no discurso. Entretanto, o espanto revela um mundo ainda carente de explicação, e é pela linguagem que o poeta (re)formula esse mundo. Trata-se de um paradigma próprio do ser do poema

e que acompanhará o poeta, como colocou Octavio Paz ao dizer que “A experiência poética é irreduzível à palavra e, no entanto, só a palavra a expressa”. (1984, p.135)

Antes de tudo, faz-se necessário observar que “Não coisa” é um poema estruturado em quadras cujos versos heterométricos oscilam entre seis e sete sílabas poéticas, e cujas rimas também não obedecem a uma regularidade (abab ou abcb, sendo a única regularidade a rima entre o segundo e o quarto verso das estrofes). O ritmo dos versos condiz com uma voz que versa sobre o fazer poético, no sentido didático do “como fazer” e do alcance da poesia no representar o mundo. E assim aproxima o leitor/ouvinte da matéria nobre. Entre o verso “A linguagem dispõe” e “como são os orgasmos” o eu lírico converte em poesia a matéria de sua indagação, em um exercício de tradução daquilo que só se pode conhecer pelo contato direto. Tal exercício se desenrola verso a verso, até o instante em que a voz lírica se refere ao que acabou de fazer. Eis o caráter didático deste metapoema e a metalinguagem enrustida no poético.

A estrofe final, “O poema é uma coisa / que não tem nada dentro, // a não ser o ressoar / de uma imprecisa voz/ que não quer se apagar/ — essa voz somos nós”, traz o “nós”, corpo sensível que tem a escuta do outro, estando no poema o poder de fazer ressoar a voz desse outro, a qual emana da nossa. Paul Zumthor, que muito escreveu sobre voz e performance, assinala que “A voz está no corpo e o corpo está na voz” (2005, p.89), e tal indissociação arrasta esse “nós” impreciso, mas inextinguível. Além disso, voz remete à linguagem humana e, por extensão, ao ato comunicativo e ao exercício da escuta, sendo no discurso metapoético relevante a observação de Zumthor de que “a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção”. (2010, p.30) A poesia de Ferreira Gullar, a partir dos anos oitenta, afirma-se como ato de comunicação e quer que o leitor a reconheça como tal.

As sete primeiras estrofes de “Não coisa” expressam a diferença e a distância entre palavra e mundo sensível. O corpo sensível sente sabores e ruídos de modo intenso: o gosto da fruta só se sabe no corpo e os rumores apenas são percebidos por ele. Barulhos, marulhos, vozes, gozos, espasmos e orgasmos, todos elementos dependentes e oriundos da experiência sensível. É preciso que o poeta descubra como dizer a vivência, como traduzi-la em palavras e ultrapassar o limite que o separa dessa palavra, de modo

a torná-la sensível. Nisto está desafiar o impossível, atitude declarada no oitavo verso e marcada depois da conjunção adversativa “No entanto”, a qual expressa que o ímpeto do poeta se opõe a algo, e esse algo é a separação entre a experiência e a palavra.

O eu lírico constrói um raciocínio bem estruturado e didático, que conduz o leitor à compreensão da luta do poeta em dizer o mundo. Os versos possuem direcionamento popular, rimas de fácil apreensão e, portanto, um dizer de modo simples o sublime que é o fazer poético. A criação poética detalhada em “Não coisa” não envolve o processo em mistério, afirma o embate entre poeta e mundo e o esforço composto por tentativas e erros de subverter a sintaxe, implodir a fala, incutir na linguagem densidade de coisa. E ainda que diante de tamanho esforço criador, o poeta não permite:

que perca a transparência
já que a coisa é fechada
à humana consciência

Os versos acima ressoam algo de “Consideração do poema”, de Carlos Drummond de Andrade, poema no qual o eu lírico afirma que as palavras “são puras, largas, autênticas, indevassáveis”. (2000) Indevassável caracteriza aquilo que é fechado, privado, inacessível à visão do outro. Na obra gullariana, tem-se essa direção do olhar o mundo nas palavras, indevassáveis, puras, e sentir a difícil tarefa de traduzir o mundo que se mostra também indevassável, fechado à humana consciência. Conceito semelhante expressa Alfredo Bosi (2015) ao declarar, no ensaio “Imagem, discurso”, que “A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo [...]”. (2015, p.21)

É fato que a linguagem e o conhecimento do mundo oferecido pelos sentidos são experiências únicas em si e interagem na construção poética. A imagem identificada pelos olhos é “Finita e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída [...]” (Bosi, 2015, p.23) e o que o discurso faz é perseguir tais características, já que a linguagem é definida como “[...] um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in presentia*, ora *in absentia*”. (BOSI, 2015, p.29)

A questão que se apresenta é de que modo o discurso poético tenta reproduzir a imediatez e a instantaneidade da imagem do mundo, ou seja, o olhar que o poeta lança ao mundo em seu desejo de descoberta. A resposta, segundo Bosi, é: por meio de recursos próprios da linguagem, como a recorrência e a analogia (2015, p.38). Retornando para a lição do fazer poético em “Não coisa”, o subverter a sintaxe e o implodir a fala, como estratégias de dizer o impossível, são recursos que “[...] visam a compensar a perda do imediato [...]” (2015, p.32), uma vez que a experiência física só pode ser traduzida por meio da linguagem, e esta, como mediadora, portanto, deve encontrar nas palavras a memória do encontro.

O que o poeta faz
 mais do que mencioná-la
 é torná-la aparência
 pura — e iluminá-la.
 (GULLAR, 2015, p.497-498)

O poema é o resultado dessa tentativa mediada pela palavra e realizada pelo poeta, sem o qual não há processo nem mundo possível além do físico. Afirmar que o poeta torna a palavra “aparência pura” significa estabelecer que o objeto ou a experiência aparecem diante do poeta e, posteriormente, do leitor, como um ato inaugural e assim análogo ao que o fez nascer.

Ao eternizar o instante, o poeta não está apenas fixando e presentificando uma imagem, mas também uma impressão sobre ela. Assim, há no poema uma voz que se coloca, se afirma e permanecerá. Essa é a visão observada nos oito últimos versos de “Não coisa”. Trata-se da busca pela poesia, por “dizer o indizível” e, no exercício de presentificar as coisas *in absentia*, suprimir a distância entre sensação e conceito. Ademais, os versos introdutórios (“O que o poeta quer dizer/no discurso não cabe/e se o diz é para saber/o que ainda não sabe”) expressam que é no discurso que se dá a tentativa de compreensão mais ampla da experiência, como se mesmo para o poeta o processo de criação exercesse função didática.

O eu lírico afirma que “O poema é uma coisa/que não tem nada dentro”: não traz concretamente o cheiro da flor; o sabor da fruta, não se parece a nada, não se converte no objeto. Em instância última, o que tem o poema? O ressoar de uma imprecisa voz

que não quer se apagar é a resposta dada. Imprecisa talvez por ser uma tentativa de se aproximar, de iluminar o outro, dar-lhe a conhecer, renomeá-lo, fazê-lo novamente presente.

A poesia de Gullar afirma aqui, como em outros trechos, a pessoalidade, explicitada pelo pronome pessoal “nós”. Segundo o que se lê nesses versos, o que o poema elabora é a eternização do instante no discurso metalinguístico, a partir do momento em que ele começa a “traduzir” as experiências do mundo concreto, de modo que elas subsistam no poema. O emprego dos termos “ressoar” e “voz” é muito relevante, pois a voz possui a capacidade de romper o espaço do corpo, do “eu”, assim como o poema, entendido na poesia de Ferreira Gullar como a expressão de uma experiência que é pessoal, também centrada no “eu”, mas que pela linguagem poética o transcende. O verbo “ressoar” sugere a carga daquilo que soa novamente e daquilo que soa fortemente, prolongadamente e, no contexto em que o termo está inserido, além da morte.

Esses versos são constituídos por um impulso de vida e desejo de permanência que não são característicos do todo de *Muitas vozes*, livro em que a aceitação da precariedade e do fim se dá com muito mais serenidade, ao menos aparente, do que ocorre nos livros anteriores.

Essa sensação de permanência pela poesia ecoa num poema posterior, chamado “Isto e aquilo”, no qual se lê versos como:

você é seu corpo
 [...]

o que vai morrer
 quando o corpo morra
 mas é também aquela
 alegria (verso,
 melodia)
 que intangível, adeja
 acima
 do que a morte beija.
 (GULLAR, 2015, p.503)

Interessante observar a presença do adjetivo “alegria”, bastante incomum na poesia de Gullar. O verso e a melodia são a alegria desse “você”, interlocutor que é corpo e tudo o que envolve ser corpo: precariedade, finitude, decrepitude. Portanto, o

poema é alegria quando ainda há corpo e vida e é voz que ecoa, adeja, se mantém no ar durante o voo, quando a existência concreta se apaga.

3.5 “Apenas/morro/sem ênfase”

Falou-se anteriormente sobre o impulso de vida e permanência por meio da arte e também acerca da serena aceitação da morte, os quais podem ser observados em *Muitas vozes*.

Esse aspecto de resignação dentro da poesia gullariana é novo. Nos livros anteriores, e em especial em *Barulhos*, a relação do eu poético com o mundo da vida é de apego muito maior, de modo que a morte representa uma ruptura brusca e dolorosa desse elo. Estão em *Barulhos* os seguintes versos:

Eu deixarei o mundo com fúria
[...]
De fato
nesse momento
estarão de mim se arrebentando
raízes tão fundas
quanto esses céus brasileiros.
[...]
Não chorarei.
Não há soluço maior que despedir-se da vida.
(GULLAR, 2015, p.396)

Os versos acima são de “Despedida” e parecem ecoar algo de “Não entres nessa noite acolhedora com doçura”, célebre poema de Dylan Thomas, no qual se lê “Não entres nessa noite acolhedora com doçura/pois a velhice deveria arder e delirar no fim do dia;/odeia, odeia a luz cujo esplendor já não fulgura” (THOMAS, 1988, p.258-263). Há ainda os versos de “Quem sou eu?”, outro poema de *Barulhos*:

[...]
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 real? meu
 corpo
 onde a alegria é possível
 (GULLAR, 2015, p.402)

Em “Isto e aquilo”, poema pertencente a *Muitas vozes* e anteriormente considerado, a alegria está no verso e na melodia, naquilo que fica após a morte. Aqui a alegria está no corpo e a permanência propiciada pela palavra não é suficiente. Trata-se de uma profunda mudança de perspectiva, visto que em *Muitas vozes* tem-se ainda o poema “Aprendizado”, o qual diz:

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

Agora porém
 depois de
 tudo
 sei que
 apenas
 morro

sem ênfase
 (2015, p.492)

“Começo a esperar a morte” é verso de “Anjo”, poema escrito em 1951 e publicado no livro de estreia de Ferreira Gullar, *A luta corporal* (1953). Mais de quarenta anos após escrever tão definitiva sentença, ainda na juventude, o poeta já passou por seu longo período de aprendizado, como o próprio título do poema de *Muitas vozes* anuncia. Na juventude e ainda em grande parte da vida adulta, a morte é certeza distante, quase teórica, que não fala diretamente ao indivíduo.

A leitura da obra de Ferreira Gullar permite observar a mudança de perspectiva em relação à morte e, nesse aspecto, cabe considerar passagens da vida do poeta. Primeiro, ela é tão distante que o poeta pode afirmar, sem rodeios, que começa a esperá-la. Depois, ela atinge companheiros ideológicos e parece ameaçar o poeta, que escreve

Poema Sujo e *Dentro da noite veloz*. Na sequência, a morte é de amigos realmente próximos e o eu lírico consterna-se diante de um mundo que simplesmente segue existindo, e afirma sua visceral relação com esse mundo e a insuficiência da palavra poética.

Quando *Muitas vozes* é publicado, em 1999, a morte já havia tocado sua casa: ele perdera a esposa Thereza, o filho Marcos e, num outro patamar de perda, todo o vínculo ideológico com os posicionamentos que anteriormente adotara.

Muitas vozes ocorre “depois de/tudo”. E não é a expressão de uma voz revoltada, revolucionária, consternada, indagadora ou disposta ao embate. Trata-se da expressão de um eu lírico contemplativo e resignado, conclusão que leva o leitor de volta ao poema de abertura, “Ouvindo apenas”, o qual já anunciava essa disposição: o eu poético deitado em seu ambiente mais íntimo, entregue a apenas receber os estímulos sonoros oferecidos pelo mundo exterior. Quão longínquo parece o período de “No mundo há muitas armadilhas”, poema de *Dentro da noite veloz* no qual se lê “Há muitas armadilhas no mundo e é preciso quebrá-las.”.

Nesse contexto de aceitação do mundo, da própria temporalidade e dos problemas do universo concreto, emerge a afirmação da força da poesia.

O mundo das coisas, ao qual o eu lírico já não se sente mais intimamente atado, conserva uma determinante capacidade: a de espantar o poeta. Isso nunca é negado ou diminuído na poesia de Ferreira Gullar. O poema não é o mundo, isso já foi dito e reafirmado, mas enfim o poeta aceita que é a única forma da qual dispõe para que sua experiência poética siga ecoando e, nesse aspecto, o poema se faz maior do que o mundo e maior do que o sujeito.

O espanto rompe o equilíbrio aparentemente conquistado pelo sujeito. Tal rompimento está também na última estrofe de “Não coisa”, nos versos em que o eu lírico afirma que o único elemento que o poema possui é o ressoar “de uma imprecisa voz/que não quer se apagar”. Há um desejo de permanência que se mantém. Esse último verso reacende um ímpeto de vida que parecia ausente em *Muitas vozes* e que se opõe ao “apenas/morro/sem ênfase” de “Aprendizado”.

Oposição parcial, é verdade. Afinal, essa morte sem ênfase, na qual já não se deixa mais o mundo com fúria, se refere à relação do sujeito com o mundo da vida.

Relação que ele conclui ser tênue ao perceber que o mundo, diante da morte, segue seu curso como se nada tivesse acontecido. Isso era motivo de extremo incômodo em *Barulhos*, como pode ser lido nos versos abaixo, pertencentes ao poema “Onde estão?”.

Quando Darwin morreu
 fomos todos para o seu apartamento na Rua Redentor.
 [...] Thereza, Guguta, Zuenir,
 estavam todos ali e o bairro
 funcionava, a cidade funcionava naquela manhã
 como em todas as manhãs.
 Não era realidade demais
 para alguém deixar assim
 para sempre?
 (GULLAR, 2015, p.394-395)

Em “Não coisa”, a voz que não quer se apagar é aquela que se espanta e que segue buscando meios de representar a experiência poética proporcionada pelo mundo. Em suma, aquele que é apenas indivíduo afirma a morte sem ênfase, aquela que simplesmente é. Já aquele que não é apenas indivíduo, mas também poeta, desafia o impossível, e nisso está também colocar-se além da morte, ecoando, mesmo que imprecisamente. Resignificar a morte conduz à resignificação da poesia.

3.6 “me/movo/no feroz/silêncio/do/cosmos”

As muitas vozes anunciadas no título *Muitas Vozes* se fazem de fato presentes no livro. Ali estão as vozes de outros poetas, as vozes da mulher, do pai e do filho mortos, as vozes da morte, as vozes que refletem sobre a concretude da vida.

No entanto, todas essas vozes deságuam num mesmo destino: o silêncio. Elemento que permeia todo o livro, cada uma das quatro subdivisões, até parecer revelar-se como seu grande tema.

“Ao rés da fala”, segunda seção do livro, pode ser considerada como parte completamente dedicada ao silêncio que restou. O próprio título é anúncio disso, visto que “ao rés de” significa no nível de, rente a. “Ao rés da fala” caracteriza o que está no nível da fala, rente à fala, mas não é fala. O silêncio, portanto, diz e significa muito.

Filhos
A meu filho Marcos

Daqui escutei
 quando eles
 chegaram rindo
 e correndo
 entraram
 na sala
 e logo
 invadiram também
 o escritório
 (onde eu trabalhava)
 num alvoroço
 e rindo e correndo
 se foram com sua alegria

se foram

Só então
 me perguntei
 por que
 não lhes dera
 maior
 atenção
 se há tantos
 e tantos
 anos
 não os via
 crianças
 já que
 agora
 estão os três
 com mais de trinta anos.
 (GULLAR, 2015, p.483)

O poema acima é exemplo do que foi anteriormente pontuado acerca do silêncio em *Muitas vozes*. Os versos podem ser divididos em dois movimentos.

O primeiro se dá com a presença dos filhos, os quais chegam fazendo alvoroço e, ainda que parte dos verbos esteja conjugada no pretérito perfeito, a narração em terceira pessoa não permite saber quão longínquo é esse passado. Além disso, os verbos no gerúndio causam a impressão de intenso movimento presente, o qual é quebrado na segunda ocorrência do verso “se foram”. O primeiro “se foram” poderia tratar de algo

ocorrido há minutos, mas o segundo corta o meio da página, isolado, dividindo o tempo, o que leva o leitor para o segundo movimento.

O segundo movimento lança o leitor para o presente do eu lírico, no qual se sabe que os versos anteriores são apenas reminiscências de uma cena distante. A estrutura do poema é bastante fragmentada, o que causa o efeito de sentido de uma sequência ocorrendo lentamente, ou seja, anteriormente havia a paulatina percepção de que os filhos estavam se aproximando, assim como atualmente há a chegada das memórias, cena a cena.

A fragmentação do poema diz muito também sobre a situação do sujeito, cindido, fragmentado, marcado pela ausência do que um dia foi presença. As vozes dos filhos desaguaram num irremediável silêncio, já que entre a infância e a vida adulta ocorre um deslocamento temporal que não pode ser refeito, o que corrói o eu lírico, que conclui não ter dado aos filhos a atenção devida. A retirada dos filhos, que se foram com sua alegria, parece pesar de modo definitivo sobre a voz poética. É relevante reiterar a ocorrência do termo “alegria”, sensação que um dia foi possibilitada pelas experiências pessoais do sujeito com o mundo.

Depois de “Filhos”, o poema acima considerado, há ainda, na mesma seção, “Visita” e “Internação”, que falam do filho que faleceu, “Thereza” e “Fim”, os quais falam do momento da morte da esposa, “Pai”, que menciona a morte do pai, “Adormecer”, o qual tematiza o silêncio do cosmos, “Fotografia de Mallarmé” e “Méditation sans bras”, que trazem o sujeito meditativo diante do silêncio de uma célebre fotografia e de uma famosa estátua de Rodin. Na seção inicial do livro há ainda “Evocação de silêncios” e na parte final está “Infinito silêncio”.

Em *Muitas vozes* são os poemas que dão voz a todos os silêncios, que ressignificam as vozes ausentes. Pode-se propor que o que pesa nesse livro de fato não é a morte, como ocorre em *Barulhos*, mas o silêncio, o vazio do que um dia foi habitado.

No entanto, há outro aspecto que pode se opor ao fatalismo do silêncio considerado anteriormente.

Em *Do silêncio* (1997), David Le Breton faz afirmações interessantes sobre o papel do silêncio em diversos aspectos da vida, como o religioso e a censura. Segundo

ele, “[...] o silêncio ressoa como uma nostalgia, apelo ao desejo de uma escuta incessante do murmurar do mundo.” (1997, p.11) Não é exagero dizer que *Muitas vozes* é obra que se abre para esse incessante murmurar do mundo, pois o próprio poema de abertura é um ato de escuta dele e um convite a ele.

Em “Nasce o poeta”, poema já considerado, o eu lírico percebe a presença da coisa sem nome, a qual ele teme, e executa o exercício da espera, para que a palavra “lobo” finalmente seja encarnada na coisa. Ora, há um mundo sendo nomeado e, mais do que isso, há elementos emanando seu próprio nome, afinal, “O mundo desvenda-se através da linguagem que o nomeia.” (BRETON, 1997, p.17) Se o poeta percebe tal movimento, ele está percebendo o incessante murmurar do mundo.

Há, por fim, um terceiro aspecto do silêncio em *Muitas vozes* que pode ser considerado. O livro traz poemas escritos entre 1989 e 1999, período em que os avanços tecnológicos se fizeram mais presentes na vida das pessoas, com a chegada dos computadores pessoais, por exemplo. As questões relacionadas à tecnologia e o efeito dela não são largamente presentes na obra de Gullar, mas há algumas passagens que permitem inferir o silêncio e a poesia como oposição a um mundo que se torna cada vez mais ruidoso e cheio de (des)informação.

Grécia pelos olhos

Não pelos ouvidos
mas pelos olhos
chegas até nós, Grécia, de deuses finados
e de heróis

pelos olhos
uma vez que
à nossa frente estão as colunas
do Partenon, patinadas,
e tudo o que se vê acima delas
é o céu atual
e vazio
de Atenas
atravessado de aviões

(o mesmo
céu por onde circulavam
deuses, o mesmo céu
que deu a fídias
a límpida medida)

assim
 não pelos ouvidos te apreendo,
 Grécia
 de Orfeu,
 porque estive em Delfos (onde
 foi delfos) onde
 o oráculo se calou
 e é sobre um fundo de silêncio
 que ainda se desenham os brancos restos
 dos teus templos, é
 no silêncio
 que as vestes de Ártemis,
 de pedra
 súbito se movem
 na brisa
 leves

e arremete o guerreiro (o que dele
 sobrou) empina-se um cavalo (cortado
 ao meio) e mudamente
 transcorre, no friso, na métopa,
 o atropelo da batalha imóvel

recolho no chão da Acrópolis
 uma mínima parte
 do esqueleto de Apolo

(que ali jaz,
 ao pé do Erecteion, disperso,
 impossível de se distinguir
 em meio a tantos fragmentos de mármore)
 (GULLAR, 2015, p.508-509)

Obviamente, diante dos escombros de uma sociedade que já não existe, não é possível conhecer a cidade do passado pelos ruídos que ela emite. No entanto, o sujeito poético capta a voz que emana das ruínas e vestígios e os traduz por meio de elementos visuais, mais concretos.

Deseja-se pontuar, contudo, alguns outros elementos. O primeiro deles é a presença dos aviões que circulam pelo céu, em plano oposto ao chão, onde está Atenas. Os planos opostos representam dois tempos distintos e aparentemente irreconciliáveis. O presente do avião é o tempo da tecnologia, das soluções científicas, de um mundo que passa a ter aspectos de seu funcionamento explicados. Mundo no qual um objeto pesadíssimo pode vencer barreiras naturais e voar. O passado de Atenas é o mundo

clássico, das tentativas de explicar o mundo desconhecido, da filosofia, dos deuses e heróis.

No mundo presente, a voz do oráculo de Delfos se calou. As previsões, conselhos e orientações eram oferecidos pelo oráculo por meio da boca de uma sacerdotisa, que transmitia a mensagem fazendo uso de versos.

Diante do silêncio do oráculo no mundo presente, pairam as perguntas: a voz do futuro não encontra espaço e realmente se calou? A voz da poesia se calou? Para Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), essa relação entre presente e futuro propiciada pela voz profética é enganosa, pois:

[...] a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e porque ela o enuncia, algo de impossível e que deve transtornar todos os dados seguros da existência. Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável. (BLANCHOT, 2005, p.27)

Se a profecia tira o presente estável e durável, é natural que o oráculo se cale num contexto em que o momento presente é naturalmente instável, desconcertantemente imprevisível. Vista do avião, a antes gloriosa Atenas é apenas um bloco de elementos indistinguíveis, como se o mundo da técnica se sobrepusesse e distanciasse de todo o passado de valores distintos, mas também como se a relação entre os tempos se diluísse.

Indistinguíveis são também, segundo a voz poética, os pedaços da estátua de Apolo, em razão da imensa quantidade de fragmentos presentes no local. Assim, um fragmento valioso perde-se em meio à totalidade de fragmentos quaisquer. É preciso salientar aqui a questão da fragmentação, tão característica do eu lírico de *Muitas vozes* e do sujeito moderno, que parece aproximar-se e identificar-se mais com esse mundo em ruínas do que com o universo sólido, arrojado e moderno do avião, do qual é contemporâneo.

O eu lírico afirma recolher um pedaço do esqueleto de Apolo, mas na sequência diz que tal pedaço está ali, disperso e indistinguível em meio aos muitos fragmentos de mármore. Assim, ocorre a negação de que a parte recolhida pertença, com certeza, à estátua. Tal imagem permite que se faça uma ponte com o mundo contemporâneo, no

qual os excessos de informação, imagem, ruído, tecnologia, fazem com que o sujeito não consiga distinguir o que é importante, valioso e verdadeiro. Fazem também com que a palavra poética perca espaço e valor, como o próprio Gullar afirma ao dizer que “Na sociedade de massa de hoje, sob o domínio da mídia, [a poesia] é cada vez menos reconhecida”. (GULLAR; DE FRANCESCHI, 1998, p.45) Segundo David Le Breton, “A saturação da palavra induz o fascínio do silêncio.” (1997, p.12), de modo que talvez Gullar se volte para o silêncio também em razão da saturação percebida no tempo em que escreveu os poemas de *Muitas vozes*.

Há ainda outra relação pertinente. Ao falar-se de “Não coisa” destacou-se o retorno de um eco de tradição, com as estrofes fixas, as rimas e a metrificação. Tal eco não constitui um resgate ou nova tessitura de elo, mas uma coexistência possível na obra do poeta, pois “Grécia pelos olhos” é a afirmação da fragmentação, dos escombros e da ruína, das colunas do Pártenon entre a vida e a morte. *Muitas vozes* não é, assim, livro de afirmações, defesas, compromissos com vieses de qualquer natureza.

Tendo dito isso, é preciso observar que o poema propicia a coexistência de passado e presente, mesmo que diante de um fundo de silêncio, e sem refazer ou reconstruir o que é escombros. As colunas patinadas do Partenon, o céu que é, simultaneamente, atual, vazio e atravessado de aviões, Fídias, os brancos restos dos templos, Ártemis e suas vestes que se movem com a brisa, o guerreiro (o que dele sobrou), o cavalo (cortado ao meio), a batalha, o esqueleto de Apolo. O poema não faz reviver a glória de Atenas, e sim dá vida e movimento à ruína.

“Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas”, escreveu T.S. Eliot em *A terra inútil* (1961, p.51). É com os fragmentos que Gullar constrói o poema e é neles que apoia sua própria vida, o que faz de *Muitas vozes* intenso inventário de perdas: “A poesia é minha vida. Eu joguei toda a minha vida na poesia”. (GULLAR, 1998, p.39).

3.7 “o mundo desabava e ainda assim entrei na fila para comprar cigarros”

Antes de encerrar o capítulo, faz-se necessário tecer um comentário sobre uma temática muito importante na obra de Ferreira Gullar, ao menos até *Barulhos* (1987): o

engajamento social e político do poeta. Dos cinquenta e quatro poemas que compõem *Muitas vozes*, apenas um aborda o assunto, e de maneira brutalmente distinta do que o leitor estava habituado. O poema se chama “Queda de Allende”:

A luz da manhã era
 leitosa e não se via o
 leiteiro na esquina
 da Carlos Sampaio
 Desci
 com dois litros
 vazios atravessei o
 conjunto residencial do
 outro lado da
 praça havia uma fila
 de gente comprando leite
 e à minha frente
 uma senhora se
 dirigia também para lá
 pensei em bancar o cavalheiro
 mas o leite era
 pouco deixei-a para
 trás sem saber que
 daquele leite
 não haveria de beber

2
 escondi meus escassos
 dólares sob a
 palmilha do
 sapato pus numa
 sacola escova e pasta de
 dentes e saí para
 participar da
 resistência mas
 na primeira esquina havia
 numa banca de
 jornais uma fila
 ouvia-se
 longe o matraquear das
 metralhadoras aviões
 sobrevoavam La Moneda o mundo
 desabava e ainda
 assim entrei na fila
 para comprar cigarros

3
 Cheguei à Vila
 Olímpica: de uma esquina

soldados atiravam contra uma
 fábrica que
 resistia
 enquanto entre
 os soldados e a
 fábrica num
 terreno baldio um
 grupo de rapazes
 jogava futebol: quando
 os soldados atiravam
 eles se abaixavam e
 quando o tiroteio cessava
 voltavam a jogar
 (GULLAR, 2015, p.491)

Trata-se de um poema destoante do conjunto em que está inserido, que termina abruptamente e cuja temática se distancia do todo de *Muitas vozes*.

Diante da fila para o leite, da escassez, da luta da resistência, das metralhadoras e aviões, dos soldados que atiravam contra a fábrica, todos elementos que talvez se relacionem com o contexto da queda de Allende, há uma dimensão que se destaca: a indiferença do sujeito, o qual pode ser aqui a representação da coletividade, diante de um mundo que, segundo ele mesmo, desabava. Ainda que se desloque para participar da resistência, como afirma o eu lírico, o poema assume caráter meramente descritivo, objetivo, quase confessional.

Se as vozes poéticas da poesia de Gullar falavam, em obras anteriores, da força do povo e da necessidade de lutar, “ainda que o pão seja caro e a liberdade, pequena”, agora ela se coloca à frente de todas as necessidades, voltada para si mesma, para a própria necessidade de alimento, contentamento dos próprios vícios e instinto de autopreservação. Os episódios narrados em “Queda de Allende” não se desenvolvem, mas possibilitam inferir a hesitação do sujeito diante de uma época que, de certa forma, exigia do indivíduo um posicionamento, alguma atitude, ao mesmo tempo em que via a propagação da sociedade de consumo, a qual sempre afirma as necessidades do “eu”. Exemplo desse conflito é o fato do eu lírico demonstra três preocupações centrais no decorrer do poema: comprar o leite, comprar cigarros e guardar seus pertences pessoais, como os escassos dólares e a escova de dentes. Ainda que a voz poética esteja indo

participar da resistência, todos os seus atos são expressão de uma preocupação individual, do sujeito voltado para si mesmo e não para as urgências da coletividade.

Além disso, este poema apresenta elementos que causam estranhamento. O primeiro deles está no título, afinal, por que o poeta se debruçaria tão tardiamente sobre a questão da queda de Allende, presidente chileno, ocorrida por meio de um golpe em 1973? Uma possível resposta está no fato de que Ferreira Gullar escreveu *Rabo de foguete* na década de 90, livro no qual aborda suas memórias do exílio e avalia o golpe sofrido pelo governo socialista chileno. A escrita concomitante de *Muitas vozes* (1999) e *Rabo de foguete* (2010 [98]) pode ter, portanto, despertado os versos de “Queda de Allende”. Essa, contudo, é apenas uma hipótese e Ferreira Gullar não tece, em entrevistas ou escritos, comentários sobre tal poema que possibilitem conhecer o contexto de sua concepção, apenas comenta, em entrevista de 2010, a desilusão sofrida na época em razão da pouca resistência oferecida pelo governo chileno.

Ademais, ocorre no poema uma mistura de espaços. A rua Carlos Sampaio, citada na primeira estrofe, localiza-se na cidade de São Paulo, enquanto o La Moneda, prédio ao estilo neoclássico construído no século XVIII, é o palácio presidencial chileno, o qual foi bombardeado durante o golpe militar de 73. Já a Vila Olímpica é provavelmente referência ao espaço habitacional construído para abrigar os atletas durante a Copa do Mundo de Futebol, realizada no Chile em 1962. Tal imprecisão espacial se associa ao aspecto temporal, pois o livro é composto por memórias e tem, portanto, caráter fragmentário em diversas passagens, como se tecido pelas muitas vozes que, emergindo e sobrepondo-se umas às outras, acompanham o sujeito.

No todo, não é Allende ou a desilusão com a esquerda que interessam em “Queda de Allende”. Nem os soldados, a senhora, o leite, os tiroteios. O que interessa aqui é que esse poema atua como possível descrição da postura do eu lírico diante da vida. Os interesses particulares passaram a ser mais importantes do que os da coletividade. Já não se quer tomar parte de posicionamentos políticos de modo engajado, apenas viver tranquilamente quando o mundo permite e desviar-se quando a realidade se converte em caos, assim como fazem os rapazes que jogam futebol no meio do tiroteio nos versos finais do poema.

Essa atitude do sujeito poético de Ferreira Gullar está em consonância com a forma como o indivíduo pós-moderno se posiciona no mundo, de acordo com o que afirma Gilles Lipovetaky, em *A era do vazio*:

O nosso tempo só logrou evacuar a escatologia revolucionária levando a cabo uma revolução permanente do cotidiano e do próprio indivíduo: privatização alargada, erosão das identidades sociais, desafeição ideológica e política, desestabilização acelerada das personalidades, eis nós vivendo uma segunda revolução individualista. (2005, p. 15)

Stuart Hall também se deteve no assunto em importantes trabalhos, como *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), obra em que diferencia a identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. O eu sociológico já não considera seu eu pessoal autônomo e autossuficiente, e sim formado a partir da relação com a sociedade. A identidade seria, portanto, construída por meio da interação e preencheria “[...] o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. [...] A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis”. (HALL, 2015, p.12).

Tomada de forma geral, a obra de Gullar produzida entre a década de 60 e a publicação de *Barulhos* (1989) é mais expressão de um sujeito sociológico, não de modo rígido e estanque, mas predominante. *Barulhos* marca um princípio de transição, mas ainda colada à estrutura, e isso ecoa nos metapoemas.

Em *Muitas vozes*, a necessidade de definir-se, afirmar-se, costurar-se a qualquer tipo de estrutura parece ter ruído.

Nenhum outro livro de Ferreira Gullar, até então, expressara a voz do sujeito pós-moderno de forma tão distinguível. *Poema Sujo*, por exemplo, obra que marca a transição do poema para o aprofundamento de sua interioridade, é pautado na memória pessoal, mas não deixa de existir ali uma forte voz social que ecoa.

A noção de poema, em *Muitas vozes*, acompanha as modificações do sujeito. O poema nasce do espanto, experiência brutalmente individual, mas é expressão de uma voz composta, às vezes indiferenciável, tal como o pedaço do esqueleto de Apolo que já não pode se diferenciar dos inúmeros pedaços de mármore espalhados pelo chão.

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:
[...]
(GULLAR, 2015, p.499)

A conclusão, a qual poderia assombrar o poeta, na verdade o liberta. Ao estar centrado em si, sem amarras com nenhuma corrente estética ou ideológica, tudo é possível, o que permite a *Muitas vozes* possuir tanto poemas metrificados quanto um título que remete ao período de “Roçzeiral”, “Q’el bixo s’esgueirano assume ô tempo”. Permite que o poeta ressignifique os silêncios por meio do poema, altere amplamente sua perspectiva sobre a morte e sua relação com a vida e seja a melhor expressão da própria concepção de Ferreira Gullar sobre a obra: “Muitas vozes é um livro diferente, e muda porque minha cabeça mudou.” (GULLAR; JIMÉNEZ, 2013, p.221)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a investigar o discurso metapoético na obra de Ferreira Gullar, especificamente nas obras *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999), tendo também em consideração a trajetória do poeta. Trata-se de uma interpretação da visão de poesia expressada por um poeta canônico e que se dedicou à poesia, à crítica de arte e à escrita de ensaios e artigos por quase sessenta anos, dialogando com diferentes gerações e poetas relevantes para a literatura brasileira. Trata-se, no que tange à vida pessoal, de alguém que vivenciou ativamente diferentes e cruciais momentos da história nacional, os quais possivelmente influenciaram sua concepção de arte.

Barulhos e *Muitas vozes* obras escritas na maturidade do autor, e que trazem em si a convergência de ideias e imagens, e não mais os extremos observados entre o início de sua carreira e o período de engajamento político. Convergência que permite aos poemas de *Barulhos* e *Muitas vozes* comunicarem o presente, as experiências sensíveis, a percepção do mundo no aqui e agora da voz poética, e, simultaneamente, pensarem a própria poesia e *métier* do poeta.

Aliás, o termo comunicação é fundamental para a compreensão da obra de Ferreira de Gullar a partir do final da década de 70. É certo que o aspecto comunicativo também era proposto nos textos engajados de Ferreira Gullar, mas é preciso pontuar que tal ato comunicativo tinha o enfoque de conduzir o indivíduo à ação, conscientizá-lo, didaticamente, de sua situação e da possibilidade de mudança pelo levante do povo. Na obra mais recente de Ferreira Gullar, no entanto, os metapoemas fazem emergir uma poesia que é de percepção do mundo, de diálogo com o leitor acerca dessa percepção e, sobretudo, de convite para que o leitor se coloque na posição de perceber o mundo concreto e de perquirir seus estímulos. Nesse processo, a metapoesia conduz o leitor a perscrutar o poético como caminho para as questões da vida concreta, e não necessariamente de indagações estéticas, ou seja, trata-se de uma poesia que aponta para si, para os elementos que a compõem e motivam, mas que permite ao leitor olhar para o mundo, especialmente o próximo, objeto de interesse maior do indivíduo.

Dessa forma, os metapoemas dos livros considerados pouco se voltam para a imagem do fazer. Indubitavelmente, *Barulhos* é obra que expressa maior incômodo em

relação ao mundo, a ligação deste com tudo aquilo que é orgânico (a terra, a fruta podre) e o ímpeto de vida em relação à morte. As preocupações de âmbito social, no entanto, se dão em plano mais teórico, estando em poemas que refletem acerca da postura do poeta diante dos problemas sociais, e não especificamente como tema dos textos. Por outro lado, *Barulhos* já está em consonância com *Muitas vozes* ao afirmar o poema como voz, fala de gente que objetiva a comunicação com o outro, e como linguagem organizadora das próprias experiências vertiginosas e comunicação com o próprio eu que fala ao leitor.

Percebe-se em *Muitas vozes* a postura de aceitação do mundo e da temporalidade. Essa aceitação, contudo, é reflexiva, não passiva, pois parte da percepção que a voz lírica tem do mundo, convida o leitor a partilhar desse instante de percepção e a olhar por si só para o mundo concreto. Nesse contexto, afirma-se a força da poesia.

Em sua fase experimentalista, entre o final da década de 50 e começo dos anos 60, Ferreira Gullar elaborou o poema-objeto, criações que propunham a interação tátil com o leitor, de modo a provocar uma experiência e suscitar a reflexão. Em *Barulhos* e *Muitas vozes*, a interação é com o mundo concreto, é por ele que as experiências são provocadas. E são provocadas em razão do espanto, da sensação momentânea e passageira de redescobrimto do universo conhecido. Depreende-se da leitura dos metapoemas de *Barulhos* e *Muitas vozes* que, para que tal redescoberta ocorra, é fundamental que o sujeito se disponha a contemplar, de modo que os poemas de abertura de *Barulhos* e *Muitas vozes* (“Tanga” e “Ouvindo apenas”, respectivamente) atuam justamente como expressão de um ato de contemplação do mundo concreto, palpável, próximo, não transcendente, e como convite feito ao leitor, para que este também dirija seu olhar ao mundo.

Em razão desse convite, as vozes poéticas observadas assumem muitas vezes o tom didático de quem ensina o leitor a ouvir o mundo e, por extensão, a si mesmo. A poesia nasceria, assim, do choque ou espanto com um mundo único e sensível, e se mostraria como criação de um universo responsável por dar a ver o que em tese é invisível aos olhos, ou seja, o poeta realiza o trabalho de tradução daquilo que só se pode conhecer pelo contato direto.

Pergunta-se, por fim, o que oferece esse discurso metapoético. Do que se está em posse ao investigá-lo? A obra mais recente de Ferreira Gullar é uma poesia de afirmação da personalidade, da subjetividade, de modo que o movimento explorado por ela é duplo: interiorização/expressão de preocupações existenciais e necessidade de comunicação com o outro. Gullar não quer, como no passado, fazer de sua obra espaço para dilemas estéticos e experimentalismo com a linguagem, e sim espaço de compreensão mais ampla da experiência de vida e convite ao leitor para engendrar-se no universo poético e nele encontrar caminho para as questões da vida concreta. Nesse percurso, os metapoemas de *Barulhos* e *Muitas vozes*, ao tratarem de si e apontarem para o mundo, conduzem o leitor à compreensão simbólica de seu universo próximo, pela compreensão de que nunca é estático aquilo com que o olhar se depara, e sim encharcado de uma significação que apenas o espanto com o mundo e a contemplação dele podem desvelar.

Os aspectos típicos da metaliteratura estão presentes nos metapoemas de *Barulhos* e *Muitas vozes*: a voz poética desnuda as estruturas do texto, discorre acerca do que é matéria de poesia, aceita concepções, recusa outras, ironiza postulados. Tal movimento, no entanto, está reiteradas vezes associado ao exercício de construção do sentido do texto, o qual supõe a presença e depende do leitor, ao qual cabe a sobrescrita ou metaescrita, como sublinha Jesús Camarero Arribas, ao tecer comentários já mencionados sobre metaliteratura. Ademais, ressalta-se que na poesia de Ferreira Gullar o ciclo não se encerra na desconstrução do sentido primeiro do texto e construção dele. A voz poética propõe ou convida o leitor à contemplação, à experiência com seu mundo concreto e ressignificação simbólica dele, e não apenas à contemplação do universo construído pela linguagem poética e oriundo da experiência do autor com o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.
- AKHTAR, S. *Escuta psicanalítica: métodos, limites e inovações*. São Paulo: Blucher, 2017, Edição Kindle. Não paginado.
- ARRIBAS, J. C. Las estructuras formales de la metaliteratura. *El texto como encrucijada: estudos franceses y francófonos*, Espanha, vol. 1, p.457-472, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.
- BÍBLIA, Português. *A BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1990.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo - Obras escolhidas III*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, A. Imagem, discurso. In _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, A. de. *poesia concreta: memória e desmemória*. Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/mem_desmem.htm>. Acesso em 12 mar. 2018.
- _____. *Um memorioso formigueiro mental*, 2016. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1781738-um-memorioso-formigueiro-mental.shtml>>. Acesso em 12 mar. 2018.
- CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. Poesia concreta (manifesto). In _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CHEVALIER, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CUNHA; MORAES; RABELLO. *Na vertigem da poesia: uma conversa com Ferreira Gullar*. Disponível em < <http://martimvasques.blogspot.com.br/2013/05/na-vertigem-da-poesia-uma-conversa-com.html>>. Acesso em 20 set. 2017.

DE FRANCHESCHI, A. F. A trégua. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6, p. 31-55, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014.

ELIOT, T. S. *A terra inútil*. Tradução de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.

_____. Tradição e talento individual. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESCUTAR. Dicionário Online Caldas Aulete. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/escutar>>. Acesso em 12 set. 2017.

FREUD, S. Recomendações aos médicos que exercem psicanálise. In _____. *ESB das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XII, p. 123-133.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

_____. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

_____. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. Encontro com Oswald. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/06/1780387-encontro-com-oswald.shtml>>. Acesso em 12 mar. 2018.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUGO, V. *Le voix intérieurs – les rayons et les ombres : extraits*. Paris : Librairie Larousse, 1950.

JIMÉNEZ, Ariel. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosasc Naify, 2013.

LAFETÁ, J. L. Antonio Arnoni Prado (org.) Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. A dimensão da noite e outros ensaios. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004, p. 114-212.

LE BRETON, D. *Do silêncio*. São Paulo: Instituto Piaget, 1998.

LIMA, V.; ELIAS, R. Entrevista com Ferreira Gullar. *Revista de História*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ferreira-gullar> Acesso em 17 de maio de 2018

MACHADO, G. M. A poética de Victor Hugo: os prefácios da vida poética. *Revista Lettres françaises*, Araraquara, n.5, p. 49-59, 2003.

OUVIR. Dicionário Online Caldas Aulete. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/ouvir>>. Disponível em 18 set. 2017.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

SANTOS, José Henrique. O lugar da crítica da faculdade de juízo na crítica de Kant. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo e o sublime em Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SARAIVA, A. J. *Ser ou não ser arte: estudos e ensaios de metaliteratura*. Editora Lisboa: Gradiva, 1993.

SCRUTON, J. *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz, 2009.

THOMAS, D. Não entres nessa noite acolhedora com doçura. In____. *Poemas reunidos: 1934-1953*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

TURCHI, M. Z. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VILLAÇA, A. A poesia de Ferreira Gullar. 1984. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ZUMTHOR, Paul, *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editoria, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.