

DANIEL ABRÃO

FERREIRA GULLAR: A RAZÃO POÉTICA EM
MUITAS VOZES



1910001034



DANIEL ABRÃO

**FERREIRA GULLAR: A RAZÃO POÉTICA EM
*MUITAS VOZES***



T1034/02

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São
José do Rio Preto, para a defesa do título de Mestre em
Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura.)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

São José do Rio Preto

2001

LB 869-1.09

A161f

Literatura brasileira - Ferreira Gullar - estudo crítico

Assunto CAPES:

8.02.06.00-0 - Literatura brasileira

Abrão, Daniel.

Ferreira Gullar : a razão poética em Muitas Vozes / Daniel Abrão. -
São José do Rio Preto : [s.n.], 2001.

181 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antônio Siscar.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira - Ferreira Gullar - Crítica e interpretação. 2.
Poesia brasileira - Filosofia. I. Siscar, Marcos Antônio. II. Universidade
Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III.
Título.

CDU - 869.0(81)-1.09

DANIEL ABRÃO

FERREIRA GULLAR: A RAZÃO POÉTICA EM
MUITAS VOZES

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador.....
2ºExaminador.....
3ºExaminador.....

São José do Rio Preto, 21 de dezembro de 2001



DADOS CURRICULARES DO AUTOR**DANIEL ABRÃO****NASCIMENTO** 19.02.1971 – CAMPO GRANDE/MS**FILIAÇÃO** Amim Nascim Abrão

Nair de Oliveira Abrão

1995/1999 Curso de Graduação: Letras

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

1999/2001 Curso de pós-graduação em Teoria Literária,
nível de Mestrado

Universidade Estadual Paulista - São José do Rio Preto

1999/2001 Professor Auxiliar de Ensino da

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS



Ao professor Dr. Marcos Siscar

que com paciência, esmero, solidariedade e inteligência acompanhou este trabalho. Que soube revelar as razões dos enigmas e preservar os enigmas das razões.

Aos meus pais

por serem eternamente pais, mesmo distantes.

Ao Deuba

pela amizade, discussões, contribuições teóricas, poemas e silêncios.

Ao Victor Hugo

pelo pouso, refeição, entreterimento, profundidade, companheirismo, inteligência e, sobretudo, pela amizade.

Aos amigos Praxedes, Adilson, Zeca e Mianutti

por serem amigos e companheiros de estrada.



AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível devido à colaboração direta e indireta de algumas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas e particularmente:

a todos os colegas do programa de pós-graduação da UNESP - Rio Preto, pelo valioso crescimento acadêmico e humanístico;

e, principalmente, ao orientador Marcos Siscar, pelas opiniões, sugestões e comentários sobre o trabalho.



Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte,
peguem em mim, e me depositem também numa
canoinha de nada, nessa água, que não pára, de
longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro
- o rio.

Guimarães Rosa

(1908- 1967)



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I.....	15
1. A RAZÃO POÉTICA.....	16
2. O TOM POÉTICO.....	41
CAPÍTULO II.....	55
1. A NÔMEAÇÃO POÉTICA GULLARIANA.....	56
CAPÍTULO III.....	95
1. AS EPIFANIAS DO INSTANTE.....	96
2. A APROXIMAÇÃO E A SIMULTANEIDADE.....	124
3. O CORPO E O OLHAR.....	128
4. O COTIDIANO E O PROSAICO.....	138
CAPÍTULO IV.....	142
1. A VOZ POÉTICA.....	143
CONCLUSÃO.....	167
BIBLIOGRAFIA.....	171
RESUMO.....	179
ABSTRACT.....	180



INTRODUÇÃO

Grande parte da literatura e da crítica literária do séc. XX ressalta as qualidades de um texto autônomo que, sabemos, embora seja fruto de uma subjetividade, dela emana e se desgarrá para se transformar em palavras autônomas, distantes do corpo e de uma mundanidade do sujeito que as produziu, numa existência simbólica sem dívidas para com o mundo da vida, sendo uma organização conjuntural de signos, tramados em estratégias discursivas independentes, que partem do cálculo e da medição. Não raras vezes, entretanto, o diálogo textual da produção literária com tal perfil, tentando desligar-se da realidade objetiva da experiência, acontece demasiadamente no interior de procedimentos estéticos desgastados, aproximando as formas literárias do que seria o novo de fórmulas estéticas prontas - embora estas ainda sejam consideradas modernas -, evidenciando que o que seria um fenômeno exclusivo e abstrato da linguagem já tem um nome, uma data, uma cor, uma origem instaurada fora da obra pretensamente moderna ou inovadora. A tal moderno definido acima, Ferreira Gullar denominou “subdesenvolvido”, mas não é difícil imaginar os motivos da defesa de um texto autônomo, apontado pela própria crítica: recusa história do lirismo biografante dos românticos, distanciamento modernista em relação aos parnasianos, ascensão do instrumental crítico estruturalista, sinal tecnicista dos tempos modernos.

Do crítico realizando a análise, revela-se o poeta. Ferreira Gullar concebe sua poética ligada à experiência de vida, às percepções, aos acontecimentos do corpo, às sensações, à realidade objetiva próxima. Sua obra, nascida no diálogo com o movimento concretista, já desde cedo abandona a proposta. Recusa o que chama de “poesia matemática”, cerebralista, de construção racional e controlada para, ao contrário, preconizar no poema o que chamou de experiência fenomenológica, ou seja, imagina uma poesia em que a linguagem, a forma literária, nasça com o próprio poema. Defende uma linguagem que não tivesse passado e que fosse a essência do que estivesse experimentando no exato instante da escritura. Tal projeto constata-se impossível, mas fica marcada a partir daí a tônica de seu processo: a busca. Logo o poeta descobre que no poema a linguagem não nasce, porém se transfigura, pois a linguagem inevitavelmente é passado, e o poeta terá que emaranhar o passado das formas estéticas com uma escrita presente instauradora. Assim, elabora uma obra, desde *A Luta Corporal*, entre a destruição e o erguimento, ou seja, entre o delírio e a contenção das palavras, constituindo-se, numa primeira fase, em rupturas sintáticas, semânticas, potencializações imagéticas e, numa fase posterior, numa alta elaboração formal, no entanto calcada na discursividade comum, cotidiana e na aproximação com a frase prosaica.

As marcas poéticas se seguiram. O poeta entra numa fase engajada politicamente, aproxima-se das lutas e derrotas da sociedade de seu tempo e sua poesia, cada vez mais, tem a marca do homem em sua ação cotidiana, do jornalista, do crítico de Arte, do militante, enfim, da experiência por que passa o sujeito-cidadão Ferreira Gullar. Saindo da fase social engajada, que dura cerca de dois anos e que, infelizmente, rotula o poeta em sua recepção no Brasil, a poesia de Gullar ganha outros contornos, outras faces, mas todas elas ainda marcadas pelas questões iniciais: a experiência da realidade objetiva, o tempo presente único, o espaço próximo e o acontecimento dos sentidos.

A partir da presença marcante da concepção da experiência entrevemos algumas direções, sentidos e o modo de entender o poético de Ferreira Gullar. Para o poeta maranhense a poesia é “para a vida ou para morte”, o que tem o seguinte valor: o poema nasce de uma necessidade existencial, de uma solicitação do momento vivido. O próprio poeta tem os nomes para o fato. Para o primeiro caso, considera sua poesia como “poesia necessária”, advinda, para o segundo caso, de um “espanto no instante”. Gullar toma o poema e a linguagem como mais uma experiência e não meramente como representação da vida. Neste sentido, a poesia, para o poeta, quer “afirmar a permanência dentro da morte”. É uma poesia entranhada em sua perspectiva de vida, relacionável com seu modo de

conceber o mundo, que acompanha em justa posição suas idéias sobre os fatos, a vida, a morte, os acontecimentos ao redor, tanto quanto é uma poesia que estabelece um estatuto de construção do conhecimento paralelo aos aprendizados conceituais, históricos, sociais, filosóficos, etc., sendo o poema não simplesmente uma “construção discursiva racional”, mas um modo particular em que a razão concebe o mundo esteticamente, afirmando a presença de uma razão que não abre mão do precário, dos limites do corpo e da linguagem transfigurada no poema como forma de aquisição do conhecimento e da apreensão do mundo. É neste sentido que estudaremos a presença de uma razão poética em Gullar, isto é, a maneira pela qual a linguagem é, ela mesmo, experiência, a maneira pela qual acontece nos poemas um conhecimento em direção a uma verdade pessoal e, enfim, a maneira pela qual tal verdade tem sua concepção singularizada dentro do poema.

Muitas Vozes, seu último livro de poemas, distante cinqüenta anos das concepções iniciais, ainda carrega toda essa problemática. A “voz” do poeta é um misto de vozes das ruas, da memória de poemas lidos, de ecos de coisas, dos fenômenos que, num relance, em que se torna denso o banal, o poema inicia. Mas a experiência do instante não marca definitivamente o poema, senão introduz uma problemática: a linguagem. A linguagem é o local da experiência, mas esta não é negada por

aquela, pelo contrário, a poética de Gullar concebe a linguagem como um exercício de superação da experiência, mas dela necessita constantemente, pois o poeta concebe o poema numa relação de conexão com o mundo concreto, prosaico, e pretender construir um poema de elementos puramente poéticos seria eliminar o processo continuamente dinâmico de transfiguração das palavras. Assim, há um constante trabalho e uma constante incompletude, tensão nunca negada e evidenciada na experiência poética do fenômeno do instante. Desta forma, entre a experiência do sujeito e o sujeito da linguagem, o poema traz as “muitas vozes” do mundo em sua voz.

A transfiguração poética, portanto, concebida numa “poética do necessário”, terá a direção de impor novos sentidos e novos valores que emanam do poema, sendo um modo de conhecimento estético de uma razão poética. No capítulo I teremos uma apresentação das particularidades da razão conceptual e da razão poética. Enquanto a razão conceptual é construída discursivamente, por intermédio da concatenação de conceitos comprovados, a razão poética aproxima-se da intuição e do jogo de formas, instaurando-se contingentemente, na situação. É, portanto, transitória, disseminatória e válida somente para o instante, necessitando ser criada a todo momento e inaugurada a cada situação, a cada poema. A noção de uma verdade poética, neste sentido, terá também a marca situacional, erigindo-se e abalando-se no poema. A nomeação, estudada no

capítulo II, neste sentido, terá um papel fundamental. Sendo o compromisso do poeta com a verdade, gerada através da superação das formas, a nomeação tem o papel de fundar o permanente em meio ao precário e, aqui, o instrumental crítico heideggeriano propõe, na mesma direção, que a nomeação traz o Ser à palavra que o funda, ou seja, a nomeação leva uma coisa a ser coisa, além da simples dimensão meramente representativa da linguagem. Palavras e coisas nascem juntas, visto que a poesia é a fundação do Ser na e pela palavra.

O capítulo III tratará do instante enquanto acontecimento dos sentidos, mas também enquanto simbologia de aproximações e singularizações: do mundo, da verdade, da razão, das palavras no poema. Em *Muitas Vozes* entrevemos temas e procedimentos que giram em torno do instante, como a simbologia do fogo, traço da fulguração dos sentidos no espanto do instante; a *simultaneidade*, elemento que “traz o mundo ao poema” pela aproximação de tempos e espaços distantes. Desta feita, a voz do poema entrelaçada a outras vozes traz a fala coloquial transmutada e reorganizada no poema, introduzindo o mundo cotidiano no verso prosaico e vice-versa. Com a aproximação do mundo, a fundação de uma verdade será um acontecimento do corpo, que se torna um limite imposto ao espanto no instante, mas também um elemento de incompletude que pede sua eterna superação pela linguagem.

No capítulo IV, em se tratando de uma poética que cria uma outra razão e concepção de mundo, portanto, há uma distinção entre “voz” e “voz poética”. Retomando a crítica do logocentrismo ocidental realizada por Jacques Derrida, identificaremos a voz dos conceitos consolidados, anteriores à transfiguração poética, com uma voz autoritária, que impõe uma verdade e um tipo determinado de razão perene. Paralelamente, identificaremos as tensões lingüísticas, estéticas e experimentais da poesia com uma voz poética presente em *Muitas Vozes*, possuidora de uma verdade situada e, do que definiremos a seguir, de uma razão poética sempre em busca de uma afirmação, mas sempre em movimento transitório.



CAPÍTULO I



1. A razão poética

A poesia pode representar um modo de conhecimento para o que se chama verdade? Começando com essa questão talvez empreendêssemos uma afronta aos dois termos utilizados: poesia e verdade. Também ao falar de uma razão poética talvez estivéssemos ultrajando séculos de esforços filosóficos em construir racionalmente um discurso que desse coerência ao mundo. A verdade, neste sentido, nomeada como totalidade, todo, deus, adequação, pacto, ética, moral, descoberta, revelação, etc., tomando variadas faces no decorrer da história, agora aproximada à poesia, poderia para muitos tornar-se profanação, difamação ou ainda perda de rigor. Entretanto, investigando o princípio de cada termo, a partir de sua etimologia e uso epistemológico, já poderíamos nos conter ou nos defender do possível ultraje. Sabemos que na origem da palavra razão temos duas fontes básicas: a palavra latina *ratio* e a palavra grega *logos*, que possuem sentidos muito parecidos. *Logos*, do verbo *legein*, quer dizer: contar, reunir, juntar, calcular. *Ratio*, do verbo *reor*, quer dizer: contar, reunir, medir, separar, calcular e assim origina, por exemplo, na língua portuguesa, organizar, reor-ganizar. Portanto, por *ratio* e *logos* pressupõe-se pensar de modo organizado, compreensível, claro. O pensamento, ao ser expresso, necessita de ordenação nas palavras. “Assim, na origem, razão é a capacidade intelectual para pensar e exprimir-se correta e claramente, para

pensar e dizer as coisas tais como são. A razão é uma maneira de organizar a realidade pela qual esta se torna compreensível” (Chauí, 1998, p.57). A razão, no sentido exposto pela tradição filosófica, e que irá ser questionada pela poética, opõe-se ao conhecimento ilusório, aos sentimentos e paixões, à crença religiosa, ao êxtase místico, pois seu intuito é alcançar a verdade, longe da aparência, da mera opinião, da confiança pela fé, da inação intelectual e da inconsciência. Para tanto, historicamente o discurso racional acumulou princípios norteadores da sua definição, como o *princípio da identidade*: A é A, quando uma coisa só pode ser identificada se conservada sua identidade; o princípio do terceiro excluído: uma coisa é isto ou aquilo, não havendo terceira possibilidade de algo ser verdadeiro; princípio da não-contradição: se A é A, não poderá ser não-A; princípio da causalidade: afirmação de conexões de coisas existentes, ou seja, dado A, necessariamente se dará B, ou dado B, necessariamente houve A. São princípios racionais que se propõe válidos universalmente no pensamento e não na vontade. Entretanto, no decorrer das descobertas científicas, ocorreram alguns abalos do edifício racional. Contrariando o princípio do terceiro-excluído, a física descobriu que a luz pode se propagar por ondas contínuas e/ou descontínuas; a física atômica ou quântica descobriu que não podemos definir as razões pelas quais os átomos se movimentam, nem sua velocidade ou direção, ferindo o princípio da razão suficiente por um princípio da indeterminação; a teoria eisteiniana da relatividade mostrou que

as leis da natureza dependem da posição do observador, ou seja, estão vinculadas a um dado subjetivo; Frege, lógico alemão, mostrou que não há contradição em dizer “a estrela da manhã é a estrela da tarde”, pois as “duas” estrelas referem-se a um mesmo objeto: o planeta Vênus, mostrando que na linguagem é preciso estar atento aos objetos referidos e às relações dos objetos com os enunciados. Outros abalos da razão: Marx feriu a lógica ao mostrar como o pensamento é permeado de ideologia e que, portanto, as teorias escondem a realidade social, econômica, política. Freud, revelando a noção de inconsciente, mostra que a razão é muito mais frágil que imaginávamos. Após os abalos, os fatos levaram filósofos, por exemplo Merleau-Ponty, a defender que a filosofia deve encontrar uma *razão alargada*, que abarque outros parâmetros que não os consolidados pelas culturas etnocêntricas ditas superiores. O problema da razão, sobretudo, é o do conhecimento necessário para descrever a realidade de uma forma verdadeira, mas que abarque o descentramento histórico, étnico, científico, etc., e que, ao descrever o real, o faça por uma coerência de seus elementos internos, tal que não se contradiga.

Entretanto, uma razão poética, de conceito alargado, remonta para ao adjetivo dado à razão - poética - e a uma origem : *poiésis*, que, como foi definida por Aristóteles em *Arte Poética*, tem o valor de fabricação. É palavra que remonta à outra: *téknè*, que significa todo e

qualquer procedimento para obtenção de um determinado fim, e que corresponde à palavra latina *ars* que, por sua vez, derivou a nossa palavra Arte. Poética, portanto, implica trabalho baseado numa técnica, que tem determinados fins construtivos de elaboração. Se associarmos o conceito de razão - organização - à poética, como vimos, teremos a noção de um *fazer*, de um labor organizado que visa a formação de um objeto. Entretanto, como a razão discursiva, suficiente, organizacional, que tem por característica chegar a um objeto passando por etapas sucessivas do conhecimento, através de esforços continuados, sofreu abalos, como entenderíamos a associação com o espírito de organização que nos impõe a *poiésis*?

A razão da poesia, não sendo discursiva, será alargada em saltos epistêmicos pela intuição, pelo dado empírico, pela dedução, pela indução, que irá impor um conteúdo - sua razão - pela inovação e ruptura da linguagem. Dessa maneira, elaborando as formas desgarradas da concatenação discursiva dos conceitos puros, a Arte passa a ser entendida, além do fabricar da técnica, como “a eterna novidade do mundo”. Senão vejamos:

Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo

(Pessoa, 1980, p.35)

A eterna novidade do mundo. Alberto Caeiro/Fernando Pessoa une duas palavras, que, normalmente, estão separadas e mesmo em oposição - eterna e novidade -, pois o eterno é o que, fora do tempo, permanece sempre idêntico a si mesmo, enquanto o novo é pura temporalidade, o tempo como movimento e inquietação que se diferencia de si mesmo. No entanto, essa unidade do eterno e do novo, aparentemente impossível, está no princípio das atividades humanas de celebração simbólica da vida, norteando manifestações ritualísticas que unem o corpo e os materiais, e que, como não poderia deixar de ser, trata a própria linguagem como elemento de abertura a ser modelado cultural e existencialmente. Este princípio, na maioria das vezes, denominou-se Arte. Merleau-Ponty dizia que “a Arte é advento - um vir a ser do que nunca existiu -, como promessa infinita de acontecimentos” (Merleau-Ponty apud Chaui, 1998, p.314). A resposta então, para a razão poética, seria um princípio de descontinuidade, ou seja, a poética organizará uma razão que pressupõe a indeterminação e a contingência singularizante na raiz de seu processo.

Possuindo razão descontínua, a Arte será entendida como *evento* e, assim, estará apta a existir além da técnica compositiva para

alcançar sua real dimensão da razão poética na relação estreita com os sujeitos da linguagem - escritor e fruidor.

Se percorrermos a história do conhecimento, poderemos notar as diferenças na sua forma de aquisição. No Édipo-Rei, por exemplo, as personagens consultam o oráculo para saber o destino. O conhecimento, portanto, se dá a partir de algo dado, teológico, anterior à ação e perscrutação humana. Diferentemente, mais ainda através da linguagem, nossa atualidade já não se compraz passivamente com o conhecimento pré-determinado, mas procura investigar na rede epistemológica os antecedentes e indícios de uma verdade, retomando as bases de uma herança e aliando cada passo conquistado do saber à necessidade de progressão medida, em alguns casos determinada “científica”. A filosofia, neste sentido, como a forma consolidada de aquisição do conhecimento e da atividade racional por excelência, tornou-se o meio discursivo privilegiado para as descobertas materiais e metafísicas, para a abordagem das questões pragmáticas e para a distinção e concatenação do mundo das idéias. Segundo Benedito Nunes (2000), esta distinção está desde os gregos, que separaram o ato filosófico de um *poien*, um fazer, realizar, entendendo-o como *theoria*, ou seja, “um ver intelectual por meio de conceitos gerais elaborados reflexivamente” (Nunes, 2000, p.21), o que está na origem da chamada razão ocidental. Poderíamos, entretanto, ao abordar as formas do saber, nos deter sobre o próprio

instrumento de mediação das idéias, ou seja, a linguagem. Encontraríamos, pois, na filosofia da linguagem, autores como Wittgenstein, Merleau-Ponty, Saussure, Lacan ou Derrida, entre outros tantos. Para esses últimos, seria preciso primeiramente investigar a linguagem para depois verificar as assertivas que dela emanam. Mas em se tratando de linguagem e, mais particularmente, da aquisição do conhecimento por ela engendrada, não nos perguntaríamos se seria privilégio absoluto da filosofia a apreensão do mundo? Não haveria, pois, na construção artística, paralelamente ao saber filosófico, um saber também construído, dito de outro modo, talvez mais “obscurecido” e descontínuo ao senso comum, mas nem por isso ausente ou menos rigoroso? Não haveria na poesia também organização da linguagem e apreensão de mundo, um modo de aquisição do conhecimento? Não seria uma outra razão, mais alargada, que poderia, como a filosofia, possuir uma visão, uma razão, uma conduta (ética), um entendimento em relação ao mundo?

Para entender uma razão mais alargada, próxima à dimensão poética, é preciso, no entanto, ultrapassar a noção de *Logos* - consolidada na tradição filosófica como razão discursiva - e de poética, como simples técnica de meios. Heidegger, entre os filósofos do nosso tempo, ensaiou esta passagem. Para o pensador, a filosofia em nosso tempo

chegou ao seu final, devido ao começo da civilização mundial baseada no pensamento ocidental europeu:

O desdobramento da filosofia cada vez mais decisivamente nas ciência autônomas e, no entanto, interligadas, é o acabamento legítimo da Filosofia. Na época presente a Filosofia chega ao seu estágio final ... o caráter específico desta cientificidade é de natureza cibernética, quer dizer, técnica ... As ciências interpretarão tudo o que em sua estrutura ainda lembra a sua origem na Filosofia. (Heidegger, 1999, p.97)

Para Heidegger, então, a predominância da técnica sobre o homem executaria, mais uma vez, o obscurecimento e o encobrimento de sua verdadeira autenticidade, ou seja, o velamento do Ser. Sendo assim, em nosso tempo na era da técnica, em que o homem está privado da terra, desenraizado, sob “o deserto das regiões industriais”, sob a usura mercadológica da dimensão ôntica, ensaia-se uma abertura – uma passagem, uma *viragem* – para um saber possível que transforme o pensamento e a relação do homem com o Ser e que devolva sua autenticidade: a razão poética:

É à busca dessa dupla transformação que a hermenêutica heideggeriana, a qual não quer ou não pode mais chamar-se de reflexão filosófica, e que se autodenomina topologia do ser, aproxima-se dos poetas e dos artistas tanto quanto dos pré-socráticos. As obras de arte em geral serão os lugares (topói) privilegiados da essencialização da verdade. (Nunes, 1992, p. 248)

Assim, entendemos que o saber filosófico e poético, no entrecruzamento de projetos, executarão, entremeados pela concatenação das formas discursivas, o papel da elaboração do conhecimento do homem em sua realidade factual.

A querela entre poesia e filosofia é de longa data. São dois ambientes da linguagem que, contudo, permitem algumas comparações e aproximações. A filosofia em sua relação com o mundo, essencialmente, é uma pergunta. Indaga de cada coisa o que é, qual a sua natureza, qual o seu valor, quais as relações de constituição, por que a coisa existe, qual sua origem e, sobretudo, qual o pensamento que formula tal coisa, ou seja, é um pensamento que interroga a si mesmo. Desta forma, voltando-se sobre si mesma, a filosofia é uma reflexão, que realiza uma investigação sobre o que nos circunda, os motivos, as causas, os conteúdos e os sentidos daquilo que nos rodeia. Enquanto trabalho intelectual, a filosofia ocidental construiu-se no interior do pensamento sistemático:



porque não se contenta em obter respostas para as questões colocadas, mas exige que as próprias questões sejam válidas e, em segundo lugar, que as respostas sejam verdadeiras, estejam relacionadas entre si, esclareçam umas às outras, formem conjuntos coerentes de idéias e significações, que sejam provadas e demonstradas racionalmente. (Chauí, 1998, p.15)

São, pois, fundamentações teóricas que buscam na crítica a precisão e na totalidade ordenada um sentido seguro para o pensamento. Diferentemente, o conhecimento poético se dá por vias nem sempre sistemáticas, sem a necessidade de provas ou verdades comprovadas pela razão discursiva, embora a reflexividade faça do caráter metalingüístico uma extensa via para o auto-questionamento. Diferentemente, também, a poesia, como a Arte, já segundo a indicação do caráter da *mimesis* de Aristóteles, não aborda as relações existentes, mas o âmbito do possível, deste modo, “não nos dizendo o que é, mas o que pode ser, o discurso da poesia, nem verdadeiro nem falso, oferece-nos algo semelhante ao real, algo ficto, verossimilhante” (Nunes, 1993, p.93). De toda forma, uma verdade se faz pelo modo apreensivo das configurações ao nosso redor, seja pela via da razão centrada na linguagem, seja pela via do encanto enleado pelas formas expressivas.

Mas uma relação mais forte, entre a poesia e a filosofia, poderá ser evidenciada em determinadas poéticas, mais do que outras e, mais particularmente, na poética de Ferreira Gullar. A relação entre poesia e filosofia, em Gullar, torna-se necessária, se nos atentamos para a constituição interna das temáticas e o sentido geral dos poemas, que se nortearão pela recusa de um mundo dado e pela busca de uma verdade¹. Uma verdade, entretanto, que será fruto de uma razão organizativa interna. O que seria, então, a consideração sobre uma razão do poema, a verdade da poesia?

A verdade, enquanto conceito, possui três raízes e concepções básicas: *aletheia*, *veritas*, *emunah*. São três modos básicos de conceber a realidade a partir da distinção do conhecimento. Em grego, *aletheia* significa o que não está oculto, não dissimulado, portanto, tal concepção indica que o verdadeiro está no ver-perceber, no desvelar, entendendo que o verdadeiro é o que se manifesta aos olhos do corpo e do espírito; em latim, “verdade se diz *veritas* e se refere à precisão, ao rigor e à exatidão de um relato ... Verdadeiro se refere, portanto, à linguagem enquanto narrativa dos acontecidos, pois a verdade está ligada ao falar-dizer”

¹ Embora sempre descontínua e instável a verdade em Gullar funciona como meta e responsabilidade. Está relacionada com o compromisso artístico da criação do novo, que se elabora pela aproximação da *poiésis* com a realidade objetiva vivida. A propensão gullariana à verdade acontece devido a sua poesia estar ligada à experiência de vida, em que o ato poético acontece como resposta filosófica - nos termos definidos no presente trabalho - a um evento sensorial revelador da estranheza do mundo.

(Chauí, 1998, p.99). Em hebraico verdade, *emunah*, é o confiável, o que cumpre a promessa, o cumpridor do pacto que diz e consolida o *amém*, palavra de mesma origem. Portanto, "*aletheia* se refere ao que as coisas são; *veritas* se refere aos fatos que foram; *emunah* se refere às ações e coisas que serão" (Chauí, 1998, p.99). Se pensarmos na verdade e na poética, portanto, o que poderemos concluir não é uma negação dos conceitos da primeira pela última, mas uma adequação transformadora: a razão do poema elabora uma outra verdade, a verdade poética. Vejamos: levando em conta a *aletheia*, a poesia, desferindo uma *nova forma*, poderá denunciar as ilusões do real, desvelando-o numa visão mais aguda, pois *aletheia* tem como marca do conhecimento verdadeiro a *evidência* e a *correspondência*. "A teoria da evidência e da correspondência afirma que o critério da verdade é a **adequação do nosso intelecto à coisa ou da coisa ao nosso intelecto**" (Chauí, 1998, p.100; grifo do autor), fato perfeitamente possível se considerarmos a poesia. Levando em conta a *veritas*, o critério de verdade é a exatidão e "o critério de verdade é dado pela coerência interna" (Chauí, 1998, p.100), por suposto que um poema lutará para elaborar uma coerência entre os elementos compositivos de modo que o objeto atinja a unidade que, inclusive, é um dos preceitos preconizados pela *Arte Poética* de Aristóteles. Por *emunah*, a verdade do acordo, entenderemos o poema a partir de um pacto de confiança mútua entre poeta e leitor, o pacto ficcional. A verdade

pois, se funda na confiança recíproca e na convenção estabelecida (o seu “dialeto”) pela poesia em cada poema.

Será preciso, portanto, para além do confinamento da Arte na técnica, projetar a verdade da adequação, da revelação e da coerência interna ao alcance ontológico da Arte, que já esprestara, por exemplo, um Aristóteles. Longe da dimensão da experiência, a *tékne* significaria, nesse contexto,

apenas um conjunto de meios adequados à realização da poiésis, idêntica à *mimesis*, e que, traduzida por imitatio (imitação), passaria a responder pela atividade individual criadora, enquanto princípio originativo da Arte.
(Nunes, 1992, p. 251)

Diferentemente, a singularidade do objeto artístico e a singularidade da relação obtêm um valor que permite aos sujeitos envolvidos tratarem os signos poéticos além da facticidade morta da letra, entendendo, pelo contrário, o mundo pela linguagem, e elevando esta ao estatuto poético da essencialização do mundo em sua máxima potência, pois:

Na medida em que a consideração estética - pondera Heidegger - determina a obra de Arte do ponto de vista do belo que produz a Arte, a obra é representada como aquilo que traz e que suscita o belo relativamente ao

estado afetivo. A obra de Arte é colocada como “objeto” para um “sujeito”. Essa consideração baseia-se na relação sujeito-objeto, fundamentalmente a relação sensível. A obra torna-se objeto sob o aspecto da experiência vivida (Erleben) de quem a contempla (Nunes, 1992, p. 250)

É preciso compreender que, embora a descontinuidade e a abertura esteja na base das elaborações poéticas, a direção de busca de preencher uma incompletude de vida permeia a poesia de Ferreira Gullar. Daí a propensão para uma verdade estética ligada à experiência – da vida e da linguagem - e ao momento vivido. Vejamos o que diz o poeta, para o nascimento do poema:

Quando você está emocionado , cria-se uma espécie de soltura que o rigor da tua objetividade não dá. É como se você afrouxasse a vigilância, a racionalidade, aquilo que te mantém dentro dos limites. Então, de repente, palavras, vozes, ecos, coisas que estão dentro de você começam a despertar, a se fazer ouvir, a se comunicar entre si. Relações e sentidos que jamais se ligariam começam a te povoar, um alarido dentro de você. São muitas vozes falando, ais quais você vai tecendo. A frio isso não acontece. A frio eu escrevo bilhete (Gullar, In: Ferraz, 1997, p.5)

Portando, a poesia para Gullar é a expressão de um sintoma de vida, uma resposta, e não um exercício meramente lingüístico. Mas o que realmente faz

a ligação entre experiência e espírito de busca é uma outra posição do poeta, mais ligada ao ato poético enquanto afirmação de vida, de resistência, ou seja, o entendimento da poesia como “afirmação da permanência dentro da morte”. Vejamos, mais uma vez, o que diz o poeta:

Ultimamente, eu sinto a necessidade de afirmar o permanente sem abrir mão do precário. Eu sei que vou acabar, mas o fato de estar aqui, pegando nesse osso da minha cabeça, sei que estou aqui. Meus dedos me dão consciência da minha presença. É uma luta meio maluca, pois sabe da fatalidade, não quer se iludir, mas apesar de tudo procura fundar o permanente. (Gullar, In: Ferraz, 1997, p. 29)

Fundar o permanente pela poesia, através da inicialização existencial, portanto, implicará, quando do labor lingüístico com o poema, numa relação de perfil consecutivo com o uso da linguagem poética, ou seja, na poética de Gullar é impresso um tom de perscrutação e pergunta – projeto semelhante ao filosófico - que, já entranhado no modo discursivo, é evidenciado e consolidado nos temas.

A atitude poética de Gullar elabora uma poesia que vem à tona para superar o momento, num exercício de suplência² das lacunas

² Utilizamos a palavra suplência para a relação entre poesia e experiência de vida. É uma imposição poética existencial que busca a permanência frente ao precário. Suplência vem de

existenciais. O movimento, primeiramente, é de recusa, posteriormente, de busca e transformação aliada à construção de uma possibilidade alternativa no interior do poema - sua verdade -, por intermédio da linguagem - sua precisão.

O movimento, primeiramente, é de recusa, posteriormente, de busca e transformação aliada à construção de uma possibilidade alternativa no interior do poema - sua verdade -, por intermédio da linguagem - sua precisão. Assim como a atitude poética de Gullar:

A filosofia começa dizendo não às crenças e aos preconceitos do senso comum e, portanto, começa dizendo que não sabemos o que imaginávamos saber; por isso, o patrono da Filosofia, o grego Sócrates, afirmava que a primeira e fundamental verdade filosófica é dizer: “Sei que nada sei”. Para o discípulo de Sócrates, o filósofo grego Platão, a Filosofia começa com a admiração; já o discípulo de Platão, o filósofo Aristóteles, acreditava que a Filosofia começa com o espanto. Admiração e espanto significam: tomamos distância do nosso mundo costumeiro, através do nosso pensamento, olhando-o como se nunca o tivéssemos visto antes ... como se tivéssemos nascido para o mundo e para nós mesmos e precisássemos perguntar o que é, por que é e como é o

suprir, do latim *supplere*, que quer dizer completar inteirar, preencher, prover, abastecer, e que ganha na poética Gullar o fundamento da permanente execução.

mundo, e precisássemos perguntar também o que somos, por que somos e como somos. (Chauí, 1998, p.12)

Sócrates, Platão e Aristóteles, apesar das claras diferenças conceptuais exaustivamente estudadas pela história da filosofia, comungam em alguns pontos, que tentaremos evidenciar na relação comparativa com o projeto gullariano. A admiração com o mundo aliado ao “sei que nada sei” - máxima socrática em sua madureza filosófica - irão gerar, a partir do espanto no instante - constante gullariana -, o projeto filosófico de conhecimento pelo constante esforço da razão por intermédio da linguagem. Paralelamente, como veremos ao longo deste trabalho, Gullar retira seus poemas da experiência justamente a partir do que chama “espanto no instante”, ou seja, é uma espécie de epifania - revelação - que resulta, na relação sensorial, no que chama de vozes, alarido. As vozes, por sua vez, transcodificadas poeticamente, farão surgir poemas sem formas pré-fixadas, e que remontam, inclusive tematicamente, relações fundamentais com a filosofia, pois elaboram, através da razão poética, uma verdade não perene. É a razão poética, portanto, que no instante apreende o mundo de um só golpe, pois parte da descontinuidade para fundar a permanência, paradoxalmente, na contingência, porque sua compreensão parte da inauguração do mundo a cada instante.

O poeta, neste sentido, não se recusa a elaborar um mundo coerente no interior do poema. Não se recusar, porém, não quer dizer que, necessariamente, elabora tal coerência, mas que está apto, assim como no projeto filosófico, a rejeitar o mundo já dado para erigi-lo, diferentemente, pelas palavras do poema. Esta é a questão fundamental em Gullar: a poesia necessária como inversão do mundo pela linguagem. Vejamos como Gullar aborda o assunto no poema:

THAT IS THE QUESTION

Dois e dois são quatro.
Nasci cresci
para me converter em retrato?
em fonema? em morfema?

Aceito
ou detono o poema?

(Gullar, 1999, p.101)

A poesia pode se colocar como possibilidade frente ao conceito público, sendo-lhe alternativa. Nela, uma consciência pode habitar e construir um real a partir das formas poéticas. O poema exposto acima possui três perguntas, pois o tom é de indagação. Há um questionamento da obviedade do conceito público (dois e dois são quatro), que a poesia, através da detonação do poema, deverá executar. “Detonar”, no poema, possui dupla significação: implodir e iniciar (mais próximo da gíria atual). Os dois sentidos, entretanto, são válidos, por que a proposta é partir da implosão do

poema, em que a poesia terá a capacidade de inverter a razão do mundo (o dois e dois são quatro) e só assim o poeta - através da razão poética - não se converterá em retrato, ou seja, não representará a razão dos pré-conceitos. Não se converterá também em morfema, em fonema, que no contexto da obra de Gullar representa a recusa de partir a poesia das formas literalizadas (já prontas), mas, pelo contrário, impor ao poema que esteja enraizado na relação com o corpo e com a vida.

Mas a especificidade da poesia em relação à filosofia mereceu por parte do próprio poeta considerações reflexivas que, julgamos, estão na base *do estranhamento* que a poesia impõe ao discurso tradicional e à filosofia. A razão poética só assim se define porque a metamorfose da linguagem elabora um outro sistema, um outro universo coerente de significações e também, para tal razão poética, o que é o mais importante, porque admite esteticamente uma contradição jamais superável, dentro de significações particulares, entre coerência e complexidade. Para Gullar:

Ao contrário do filósofo, que busca uma coerência conceitual, o poeta alimenta a pretensão de atingir uma coerência mais complexa. Não é correto colocá-lo como antípoda do indagador sistemático, já que o poeta não abdica de construir um discurso sábio ... Testemunha da complexidade do mundo, compelido como o filósofo a ordená-lo, nega-se a fazê-lo se o preço a pagar for dissolver a experiência concreta na

generalidade dos conceitos. Mas tampouco pode o poeta fechar-se no particular da experiência, se o que o move é precisamente a necessidade de transcendê-la ... Assim, o poeta vive a expressão como contradição jamais plenamente superável, e daí o caráter ambíguo de seu discurso-antidiscurso que está sempre tendendo à coerência e sempre se furtando a ela. Não obstante, essa contradição se supera parcial e momentaneamente no poema quando à coerência conceptual negada se sobrepõe a coerência estética. Esse é o modo específico da superação poética: criar uma outra coerência que não organiza as palavras apenas pelo significado usual: a elaboração poética gera um novo contexto, um novo "sistema", dentro do qual as palavras da tribo tem um novo sentido. Esse universo verbal contém, em termos irredutíveis a outro sistema de sinais, a visão de mundo do poeta. O grau de coerência, por um lado, e o grau de complexidade, por outro, desse universo definem a qualidade estética da obra e a profundidade da visão que a informa. Mas, antes, define-a como obra poética, isto é, um universo de significações próprio. (Gullar, 1978, p.52)

Portanto, indo além de uma coerência conceptual, o poeta sobrepõe àquela uma coerência estética, por intermédio da rejeição das palavras em sua realização usual, ou seja, quanto mais complexa a elaboração de sua linguagem, maior profundidade e diferença terá sua visão de mundo, não abdicando em construir um discurso coerente que busca criar um universo de significações próprias, que se define como obra poética, pois



- e para nosso estudo a consideração a seguir é fundamental - não dissolve a experiência concreta na generalidade dos conceitos. A transvaloração gullariana parte, sobretudo, de uma profunda reflexão política e estética, que engendra uma mudança de perspectiva. Vejamos o trecho abaixo, do poema “Nasce o poeta”, do livro *Muitas Vozes*:

a palavra sem rosto
que se busca no espelho

(Gullar, 1999, p.11)

A indicação, sobretudo, é de busca, mas de uma “palavra sem rosto”, portanto indecidível, o que não impede, no entanto, o sentido filosófico de busca, que se realiza em relação à metáfora do espelho, ou seja, o mundo visto pela subjetividade criadora da palavra que se busca, uma palavra desacostumada pela razão poética. A poesia deverá buscar nos incomplementos o que lhe completa, pois é da incompletude – espelho da fragilidade humana - que emana sua continuação. A verdade do poema é o assumir-se inconcluso, já que é inerente seu caráter experimental. As quebras de lógica dos versos, as inversões esperadas/inesperadas (palavra: espelho; rosto: busca; palavra : rosto; espelho: busca; espelho: rosto, etc.) evidenciam a circularidade e solubilidade do projeto poético, infindável e, deste modo, uma experiência sempre nova de transvaloração do mundo pela inovação das formas.

O tom filosófico, no entanto, não se evidencia na camada discursiva da superfície, mas abaixo da linha da consciência. O sentido filosófico de solicitação do poema nos impõe a necessidade de nos acautelar, quanto a confluência dos dois discursos – o filosófico (considerado como discurso externo) e o poético, definitivamente, na complexa relação entre linguagem e saber. Essa relação alcançou uma amplitude que, em sentido geral, não se torna pertinente abarcar no momento. Com determinado predomínio da corrente formalista no século XX, no entanto, o estudo foi relegado a um plano exteriormente temático, uma vez que, aparentemente não participava do jogo dos elementos textuais do poema. Mas entendendo a filosofia no interior, como um saber entranhado na poética, é que a estudaremos a partir da noção de tom.

Não se trata somente de buscar tematicamente na literatura uma filosofia, nem tampouco buscar uma logicidade filosófica na literatura, mas sim, através de uma investigação da origem, perscrutar o ponto de partida do que a filosofia, pela literatura ou vice-versa, chama de “realizar”, de busca, de verdade, de projeto, de conhecimento, e quais as estratégias que cada uma desenvolve para avançar em direção ao intento.

O que queremos ressaltar nestas precauções metodológicas é justamente uma compreensão ulterior sobre tal “exterioridade”, já que estaremos afirmando que passam a ser componentes discursivos internos. Outrossim, vale ressaltar que a direção predominante da

crítica literária, durante longo período, foi o de investigar o texto em sua imanência, posição tal que inviabilizaria o entendimento de uma poética estreitamente ligada à experiência com a realidade objetiva, como é a poética de Gullar. Mas retomando Merquior concordamos que tal crítica

reconhece apenas um dos instintos considerados por Aristóteles como a raiz da poesia em geral: o instinto de harmonia e de ritmo. O instinto esquecido a que Fergusson aludia era, bem entendido, o instinto da mimesis. (Merquior, 1974, p. 118)

Assim, Merquior defende que a crítica centraliza seu enfoque no âmbito interno, não reconhecendo totalmente a natureza essencial da literatura, numa verdadeira fetichização da metalinguagem. Ainda afirma que “a literatura é um sistema semiótico de segundo grau. Os signos de que se serve evidentemente já são signos - os da linguagem” (Merquior, 1974, p.118). Isto porque a *mimemesis* acontece segundo uma “relação de resposta” na escuta poética, sendo um signo *sintomático*, marcado pela evocação, imaginação, pelo irreal, fictício, fantástico. A leitura é um objeto intencional que dá vida à *mimesis*, em que sem subtrair a autonomia do signo lingüístico há uma afirmação da referenciabilidade da Arte. Portanto, há uma estrutura semiótica interna à obra assim como uma relação mimética *ab extra*. A linguagem é o instrumento e não o tema da

literatura, por mais que haja metalinguagem, visto que, mesmo não considerando a semantização do discurso numa leitura de plano discursivo, ocorre uma analogia metafórica ou metonímica da experiência exterior no interior receptivo do poema. Os semas literários são, portanto, sintomas sígnicos não passíveis de decodificação, mas sim de *decifração*, termo que inclui uma dimensão semiótica extra ao âmbito estritamente imanente do texto. O poético está ligado à tensão entre a sutileza da articulação interna e uma abertura estruturada ao contexto semiótico cultural a que está inserido. A natureza da literatura reside nesta relação entre os sinais internos e a leitura desses sinais.

Considera-se, portanto, a filosofia como *elemento incorporado*, num tipo de leitura muito bem sugerida por João Alexandre Barbosa em *A leitura do Intervalo* (Barbosa, 1990). O crítico propõe que haja uma leitura retórica da história no texto, assim como uma leitura semiótica da biografia ou lingüística da sociedade, aplainando as tensões entre o interno e o externo, tranquilizando a exigência de especificidade dos estudos literários pelo salto teórico a ser desenvolvido. Ressalta-se que João Alexandre visualiza como a univocidade crítica pode perder, no crítico, a condição essencial de leitor :

a permanência de uma certa assimetria na operação de ler que mantém a tensão (e, portanto, o desejo) de leitura ... Mais ainda: na literatura lê-se

sempre mais do que a literatura, embora deva-se dizer bem depressa que só é mais do que a literatura porque a intensidade com que se trabalha os valores da linguagem, isto é, o que é próprio da literatura, leva à problematização radical dos demais valores - filosóficos, psicológicos, sociais, históricos - veiculados pela literatura. (Barbosa, 1990, p. 26)

Há, segundo o crítico, algumas direções possíveis de interdisciplinariedade. Citaremos duas:

a) como movimento interno de configuração do próprio signo literário, o que aponta para a existência, na criação literária, de autores que são pensados como verdadeiros precursores de sistematizações em diversas áreas. (Barbosa, 1990, p. 26)

Como exemplo, cita Dostoiévsky para a psicologia, assim como Balzac para as ciências sociais. Essa interpretação, contudo, passa a estar sujeita ao modo pelo qual as disciplinas integram o espaço ficcional, uma leitura do *intervalo*, entre a psicologia e a ficção, por exemplo, pelo movimento do signo literário; b) “a de uma saída do texto para um retorno fertilizador a ele, só pode ser descrita como uma estratégia de apreensão daquele movimento de configuração do signo poético” (Barbosa, 1990, p.31). Este último procedimento nos interessa particularmente, pois na

poética de Gullar os signos articulam espaços interdisciplinares que veiculam elementos aparentemente externos (filosóficos), mas que por serem *estranhados* em sua poética, adquirem um rosto próprio que a dimensão intervalar da análise pode perceber.

Assim, a filosofia transfigura-se poeticamente, deixando um rastro tonal que imprime uma direção discursiva, revelando um posicionamento do poeta frente à aquisição e formas de manipulação do conhecimento.

2. O tom poético

No tom, é a retórica filosófica presente como voz, plasmada na consciência do autor, que preenche sua boca (constantemente o autor usa a figura do fogo, do clarão, para representar a chegada das palavras) com um ritmo e com vocábulos de um sistema outro - o filosófico - que não o estritamente poético, mas que transforma a voz da retórica filosófica em voz poética no interior laborioso do poema. Dessa camada interior dos poemas, onde a filosofia aparece poetizada, sendo outro universo, é que extrairemos o esforço por tratar (e não definir, delimitar) o tom da poética de Ferreira Gullar.



Creemos que para abordar a *sombra tonal* deixada como rastro num discurso filosófico é profícuo o diálogo com as idéias do crítico Northrop Frye em seu livro *Anatomia da crítica*, pois o crítico nos fala de um *ritmo* no interior de um discurso que funciona paralelamente às significações expostas na superfície semantizada de um texto. O tom, sendo a tensão entre o externo e o interno do texto, mas também a tensão entre a superfície semântica e a camada inaudita do sentido, estará ligado ao ritmo, pois, no primeiro caso, é o dado que contém plasmadas e abstraídas as exterioridades temáticas e, no segundo caso, é o dado que irrompe com a descontinuidade poética a razão discursiva, singularizando um elemento a partir de uma coerência interior de ordenação interna própria, ou seja, a razão poética necessita, para criar uma ordenação singular, um ritmo particular que irá instaurar, desta forma, uma verdade provisória no evento poético. Tal ritmo pode carregar efeitos de sentido “abaixo do limiar da consciência”, portanto, um ritmo capaz de possuir outro fundamento que não o explicitado na clareza significativa dos vocábulos, e que evidencia uma camada discursiva reveladora de um tom, tensão entre o externo e o interno do texto, mas também tensão entre a camada semântica da superfície significativa e o ritmo discursivo abaixo da camada semântica. Para nós, a consideração interessa na medida em que esse ritmo poderá ser o portador de um discurso de direção consagrado pela filosofia, pelo que verificamos não só pela direção dos temas, mas na reutilização lexical e do caminho

discursivo da argumentação. Numa pequena mas instigante teoria dos gêneros, Frye aborda o lírico afirmando que:

Assim como o ritmo semântico é o primeiro passo da prosa, e assim como ritmo métrico é o primeiro passo do épos, assim também este ritmo oracular parece ser o primeiro passo predominante da lírica. O primeiro passo da prosa tem normalmente seu centro de gravidade no espírito cômico: o escritor discursivo escreve deliberadamente, e o prosador literário imita um processo deliberado. No épos em verso a escolha de um metro prescreve a forma de organização retórica: o poeta desenvolve uma perícia habitual inconsciente de pensar nesse metro, e portanto fica livre para fazer outras coisas, tal como contar histórias, expor idéias ou fazer as várias modificações exigidas pelo decoro. Nada disso, em si mesmo, parece lidar com o que julgamos ser tipicamente a criação poética, que é um procedimento retórico associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paronomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhante às do sono³

Parece, portanto, que o ritmo que traz palavras assemelha-se ao *ritual*, que associa o presente da escrita com a descontinuidade de uma evocação, tornando a próprio poema uma interseção de vozes, velocidades,

³ GONÇALVES, A. J. O poema lírico como gênero. Introdução e leitura do poema “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira. Texto apresentado como resultado de ministério de aulas na UNESP - São José do Rio Preto.

nuanças, tonalidades, entre permanências e ausências, clarezas e obscuridades, planos lisos e identidades rugosas do sentido. Para Frye, o lírico, em sua descontinuidade, cria um ritmo próprio, um andamento particular que, apesar da singularidade, alcança a dimensão mítica do *épos*, através de uma magia rítmica vocabular. Analisando “Evocação do Recife”, poema de Manuel Bandeira, Aguinaldo José Gonçalves, baseado em Frye, alude a alguns efeitos provocados pelo poema em sua força rítmica centrípeta, em que há sobretudo um ritmo anterior ao verso. Assim, há o que chama de “zunzum” e “rabisco”:

No zunzum, a rima, assonância, a aliteração e os trocadilhos desenvolvem-se de associações sonoras. Aquilo que dá forma à associação é o que temos chamado de iniciativa rítmica, embora num poema em verso livre seja antes um senso das oscilações do ritmo dentro de uma área que gradualmente se define como forma continente. Podemos ver, pelas revisões que os poetas fazem, que o ritmo é em geral anterior, ou como inspiração ou importância, ou nos dois casos, à seleção de palavras que o preencha.⁴

⁴ Idem.



Portanto, o ritmo, que comporta o tom, é composto de elementos anteriores à materialidade do poema, e mesmo na materialidade, os elementos podem ser notados na leitura como anteriores à semantização e que permeiam, pelo volume sonoro latente do espírito, a vivacidade verbal com uma encantação hipnótica como impulso criador. As associações são posteriormente engendradas pela intencionalidade, introduzindo palavras numa aparente linearidade racional, mas que se sustentam sobretudo por uma força encantatória próxima do mito e do rito. Assim Frye também fala sobre o *rabisco*, uma espontaneidade que parte de um dado inicial, adequado àquele volume sonoro e rítmico inicial, e que se desenvolve determinando o restante do poema.

O aspecto semântico - o plano à mostra do poema - é embasado por um plano intratextual que funciona como sobretom, que existe na sugestão de uma dança entre as palavras. Superficialmente, o plano semântico possui temas, conteúdos, vocábulos que se relacionam num discurso ora entrecortado e descontínuo, ora contínuo e linear, mas a elocução anterior, na linha subliminar do poema, traz um discurso espectral que se superpõem ao plano que está “à tona”. Não só um ritmo, mas a profusão de vocábulos, procedimentos, ligações de sentido, nexos retóricos, e organizações sintáticas, agem sobre a semântica textual da superfície, mesclando outras vozes, outros tons, outros elementos no entrelaçamento final do poema, que se torna um universo plausível e, no entanto, carregado

de uma subterrânea impressão inconsciente que impõe um halo de indefinição, vaguidade, vacuidade. São elementos fundamentais que preservam os silêncios, os lapsos essenciais que a poesia deve possuir enquanto duração da percepção.

Aproximamos, assim, o verso da imagem, mas também da dança e da música, ante-sala do *silêncio*, momento em que enfim ocorre um retorno à origem e abre a significação à construção onto-poética. Na dança, por exemplo, há um impulso inicial de movimentos que são preenchidos, posteriormente, com a coreografia; na música há uma cadência e um compasso que antecede a harmonia e a melodia. Notamos, então, que há uma convivência entre um aspecto semântico, articulado por uma sintaxe adequada, com um impulso rítmico inicial, que sobrepõe ao verso um volume sonoro entre a comunicação que circunscreve e o apagamento que amplia. Há uma relação de transposição múltipla entre sistemas de organização de sentidos e uma confluência de dicções provenientes de diferentes formas de organização do discurso, como a língua das ruas, os discursos retóricos acadêmicos, a norma culta e discursos de área conjuntamente construindo a fala do poema.

É claro que, sob o aspecto *temático* – “da superfície” – a poesia de Ferreira Gullar estabelece uma relação estreita com a filosofia. Sua poética veicula um conteúdo metafísico não raro fenomenológico e existencial. Seu espírito materialista aborda a morte como uma apagamento



dos sentidos para um nada além do mundo material, além de outros *temas* suscitados por poemas que, como não poderiam deixar de ser, existem “como afirmação de uma presença no interior da morte”, ou seja, nascem de uma solicitação existencial ante a proximidade e o encantamento/estranhamento do mundo. Mas o que nos interessa no momento é esse procedimento de não renunciar a um discurso coerente dentro de um sistema de idéias complexas, procedimento que se assemelha à atitude filosófica - que recusa, perscruta e cria -, e que articula valores próprios, transracionalizando a filosofia na poética. Por isso afirmamos que a filosofia não ilustra a poesia com referências, mas já está entranhada (e estranhada) como tom, como sombra, como rastro rítmico-discursivo, sendo parte do sistema semiótico interno e não simples semantização superficial externa à sua poética. Vejamos o poema:

LIÇÃO DE UM GATO SIAMÊS

Só agora sei
que existe a eternidade:
é a duração
finita
da minha precariedade

O tempo fora
de mim
 é relativo
mas não o tempo vivo:
esse é eterno
porque afetivo
- dura eternamente
enquanto vivo

E como não vivo além do que vivo
não é
tempo relativo:
dura em si mesmo
eterno (e transitivo)

(Gullar, 1999, p.49)

Mas se abordamos o ritmo, começaremos pelo seu quase inverso: o léxico que preenche o volume reflexivo do poema. Algumas palavras, entrecortadas por uma sintaxe adequada à anterioridade rítmica, são marcadas pelo uso no discurso filosófico, além de suscitar temas e posições típicas da filosofia. São elas: existe, eternidade, duração, finita, precariedade, tempo, relativo, eterno, transitivo.

O tom filosófico está entre a articulação de significados dos vocábulos, o estranhamento destes no poema e o ritmo evocatório que imprime insistência e repetição - metáfora discursiva da marcação reflexiva e sucessiva da atitude filosófica - marcadamente acentuado pelas aliteraões. A filosofia tradicional tem a prática de esquadrinhar insistentemente um tema, retomando pontos e conceitos numa circularidade teórica de teor de busca de apreensão. Paralelamente, o ritmo, a repetição do som e do sentido realizam, em outro plano mais sutil da significação, também uma retomada de termos, palavras e sons numa insistência e circularidade que lembra o projeto filosófico de busca. São palavras marcadas, ainda, por um discurso

filosófico de época que, articuladas por um ritmo sonoro, evidenciado pelas aliterações em /i/, ganham força no interior do poema. A tensão entre o poema e o discurso filosófico é acentuada pela carga semântica plausível na superfície do texto, que arrola reflexões e temas típicos de outro sistema, mas, com efeito, “ouve-se” a outra voz no subtexto como tom que acende o poema em suas perdas para seu âmbito de origem. São dessas perdas, das lacunas e dos espaços vazios da superfície, que brotam, por baixo, um laivo discursivo a que chamamos tom ou sobretom. A aliteração produz o efeito de agrupar a dispersão da voz intratextual num sentido aparentemente unívoco. Repetições constantes em “ivo” (vivo, relativo, afetivo, transitivo) intensificam o poder alucinatório, oracular, ritualístico da imersão de um sujeito na interioridade cada vez mais profunda de uma perscrutação típica da insistência filosófica em esquadrihar um tema. É uma metáfora do projeto reflexivo, pois o caminho de in-tens-ificação circular do discurso, remetendo-se ao plano semântico da superfície, que tematicamente alude à questão da a finitude humana (a precariedade) e a idéia da eternidade transcendental, joga com as tensões entre as repetições sonoras e as dissonâncias.

A precariedade dissonante, então, contrapõe-se à circularidade sonora, rítmica e in-tensiva da eternidade. A cadência no substrato do texto também procura seu efeito na elocução de palavras pertencentes a um sistema de signos que, no interior do poema, adquirindo

outros referenciais, torna-se parte do jogo semiológico interno, na materialidade do poema. Eternidade, tempo, duração, etc., ganham nova configuração significativa na articulação do poema. “Existir”, à parte de toda a complexidade trabalhada na filosofia (externa), ganha os contornos de um “agora” no poema, uma presentificação do discurso que remete à atualidade da idéia em seu rompimento com a tradição conceptual anterior. “Existir”, no plano semântico *do poema*, *inverte a noção de eternidade* - comumente associada à transcendência - recolocando-a no interior do tratado poético, no plano precário da vida e da finitude (Só agora sei/ que existe a eternidade:/ é a duração/ finita/ da minha precariedade), tornando-se um sentimento inverso no poema, em que o passado permanece durando no presente da reflexão, a *eternidade* ganha forma não só no presente da origem expressiva, mas no presente do poema, no universo interno de configuração das palavras, aproximando, portanto, da idéia do autor de que “a poesia é uma afirmação de presença no interior da morte”, pois as palavras usuais adquirem caráter de fundação inaugural do significado, perante uma necessidade de resposta a dada situação particular da vida. Assim os elementos externos (concepções, temas) introjetam nas palavras elementos compositivos que se articulam a partir do lançamento original, apontando, no entanto, para uma transformação no âmbito interno realizado. A vida torna-se a vida, o tempo dura em si mesmo. A idéia é a de que o tempo é concepção dos vivos e nada fora da vida se eterniza, senão a própria vida

enquanto vive. Materialmente, o poema insiste nesta relação tautológica - a vida vive -, quando repete, insistentemente, como rima, a redundância semântica da mesma palavra : *vivo*:

mas não o tempo *vivo*

enquanto *vivo*
E como não *vivo*
além do que *vivo*

O círculo da vida se fecha na forma e no conteúdo,
recorrendo a uma posição constante do autor em relação à existência:

e ninguém vive a morto
quer morto quer vivo
mera noção que existe
só enquanto existo

(Gullar, 1999, p.48)

Lê-se no intervalo entre o poema e o conteúdo filosófico as perdas do campo anterior e os ganhos de singularidade no novo *sistema*. Descobre-se uma outra voz que não a que pronuncia claramente o conteúdo das palavras expostas no poema, uma voz que precede o discurso emitido, mas que não expõe totalmente sua significação, porque está amalgamada com a singularização de palavras anteriores da convenção e o estranhamento provocado pela colocação e junção das mesmas num novo universo

representativo. O poeta funda novos significados dos mesmos significantes, organiza-os num universo coerente - o poema -, dele faz emanar uma nova razão que estranhará a verdade dos conceitos públicos numa verdade singular. A subversão, em Gullar, acontece, sobretudo, por que é uma atitude reflexiva sobre a cultura e a Arte, que não descarta as questões verdadeiras porque não trata os temas "literariamente", sem um compromisso mais profundo, mas, ao contrário, retira os temas dos "estímulos da experiência que injetam vida à linguagem" (Gullar, 1978 p. 62), pois é a vida, em sua busca furtiva por respostas, que solicita sua *poesia necessária*, elaborando uma voz que pode ser uma segunda instância, uma terceira, mas também uma quarta, uma quinta, etc., do processo significativo, cada vez mais distante da origem, uma voz que talvez, insuficientemente, dizemos possuir um tom, mas que, sobretudo, está avaliado naquilo que "*precede*", no universo problemático da relação, àquilo que se diz e àquilo que se faz no aqui e agora do poema. Para Marcos Siscar uma articulação é estabelecida entre a voz e tom. Num texto sobre Paul Valéry, em que cita Jacques Derrida como referência, Siscar considera que o problema da *precedência* estaria na problemática da origem do "mim", sendo a obra uma conciliação entre o sofrimento da perda e o benefício estético. "Não se trata, portanto, de conteúdo nem de murmúrio para si da consciência; mas algo de mais fundamental está em jogo nesta investigação de ressonâncias" (Siscar, 1999, p.63). O problema, neste sentido, estaria em investigar a *origem* do evento

poético, pois “a voz interior serve de ponto de referência: ela não é exatamente uma voz da qual se pode dispor, é apenas o momento de uma relação” (Siscar, 1999, p.64). Assim, considerariamos que a filosofia na poética de Gullar - a “origem” - já está internalizada, sem que o poeta a possa separar do amálgama das vozes que emanam em seu discurso, porque o tom filosófico é “apenas o momento de uma relação”, portanto, não queda estanque no interior das palavras. Se a poesia, como bem diz Mallarmé, é feita de palavras e não só de idéias, o sucesso do empreendimento estaria na designação da voz. Existe, pois, um “desvio representativo”, vibração única, presença singular, que, no entanto, a escrita suplementa na designação da voz. Assim:

A voz não se apresenta, não totalmente. Ela se apresenta somente no estilo, ou seja, antes de mais nada numa tensão entre o hipotético evento de sua presença e uma figura de linguagem esvaziada de sua propriedade referencial ... A voz aparece, por conseguinte, somente através de um “tom”, de um tonos, tensão entre aquilo que se oferece como mistério, sem provas, e aquilo que resta, inevitavelmente, do cálculo das equivalências ... Se existe tom, é na medida em que a retórica pode não estar afinada com a voz, em que pode haver dissonância, diferença no lugar de concordância, desajuste no lugar de correspondência. (Siscar, 1999, p 67)

O tom filosófico, portanto, enquanto forma utilizada pela razão poética para a aquisição do conhecimento, não se reterá na materialidade retórica do poema, mas, enquanto evidência de um universo coerente de sentido - o poema - estará mais próximo de uma verdade *poética*, que não é perene, mas contingente, solúvel, presente na disseminação de um alarido⁵, uma verdade inaugurada e, ao mesmo tempo, encerrada no instante da relação. Trazida para a condição do *evento*, a razão poética será fundamentada na inversão, na transformação, na adequação, na mutação, engendrada pelo processo de nomeação poética, que chamará o mundo à presença da palavra.

⁵ A idéia do alarido é constante em Gullar. Ligado à experiência dos sentidos, Gullar o concebe como um volume de vozes, posteriormente poetizadas, que “chegam” no momento epifânico do instante. O alarido seria composto por palavras e ecos da memória somados à sensações e nomeações da realidade presente.



CAPÍTULO II



1. A Nomeação poética gullariana

“Só criando - O que me custou e ainda me custa sempre maior sofrimento é constatar que é infinitamente mais importante conhecer o nome das coisas que saber o que são. Sua reputação e seu nome, seu aspecto e sua importância, sua medida tradicional, seu peso usualmente aceito, todas as qualificações que estiveram na origem dos frutos do erro e do capricho, em sua maior parte, roupagens que se lançaram sobre elas sem adaptá-las a sua essência e nem mesmo a sua cor de pele, tudo isso apoiado na força do crédito, da transmissão, do fortalecimento a cada nova geração, acabou por se identificar pelas próprias coisas, por formar seu corpo; a aparência primitiva sempre se torna essência e faz o efeito da essência! Louco aquele que acreditasse que basta recordar esta origem e mostrar o véu nebuloso da ilusão para destruir o mundo que passa por essencial e a que denominamos “realidade”! Apenas criando podemos aniquilá-lo. Não olvidemos isto: basta forjar novos nomes, novas apreciações e novas possibilidades para criar com o tempo – coisas novas.” (Nietzsche, *A Gaia Ciência*)

Sendo voltada à “verdade estética” a coerência poética gullariana, situando-se na contingência, abrigará uma complexidade dinamizadora e mutante. A referenciabilidade tensa entre o comunicável e o

novo-singular comporta, portanto, uma nomeação difusa entre o discurso comum e o inaudito. A coerência do poema ensaia uma estabilidade, mas comporta uma complexidade sistêmica dissonante. Neste sentido, será profícuo a articulação entre as concepções heideggerianas da poesia com o processo de nomeação de Ferreira Gullar. Concepções que, apesar de distanciarem-se nas conclusões, aproximam-se no projeto de transformar o fugaz na permanência, por intermédio da nomeação poética, além da fundação de uma verdade através da organização da linguagem. Para Heidegger, a nomeação traz o Ser à palavra que o funda, ou seja, a nomeação leva uma coisa a ser coisa, além da simples dimensão meramente representativa da linguagem. Assim, palavras e coisas nascem juntas, visto que a poesia é a fundação do Ser na e pela palavra. Esta posição, contrária à concepção da palavra como mera representação do mundo, pressupõe que enquanto ser vivente, existente de fato, o ser está justaposto à linguagem em igual medida. Portanto, são as palavras as fundadoras do mundo no sentido compreensivo. Onde falta a palavra falta o mundo, pois é na palavra que o mundo e o Ser se desvelam, reconhecendo-se ente de uma relação inexorável. Vejamos uma breve análise do filósofo:

Cuando cae la nieve en la ventana,

Largamente la campana de la tarde resuena

Este hablar nombra la nieve que cae sin ruido en la ventana en el día que declina mientras la campana de la tarde resuen El hablar nombra el tiempo de la tarde de invierno. ¿Qué es este «nombrar»? ¿Rodea solamente com palabras de una lengua a los objetos y sucesos conocidos y representables: nieve, campana, ventana, caer, resonar? No. El nombrar no distribuye títulos, no emplea palabras. sino que llama las cosas a la palabra ... De este modo trae a una cercanía la presencia de lo que anteriormente no había sido llamado ... Lo que importa no es proponer una nueva visión acerca del habla ... Porque: El hombre habla sólo en cuanto que Corresponde al habla. El habla habla. Su hablar habla para nosotros en lo hablado. (Heidegger, 2001)

Habitando a linguagem, Heidegger imagina a nomeação trazendo o Ser ao presente de sua fala, pois não é o homem que fala , mas é a fala, que o homem deve habitar poeticamente, que ao falar nomeia, invocando e aproximando o Ser. Se as palavras, convencionalizadas e usuais, já não estabelecem uma relação justa com a totalidade do mundo, é papel da poesia engendrar uma precisão da linguagem tal que se torne a linguagem fundadora e desveladora da verdadeira essência do Ser. Na dimensão poética da linguagem a palavra não é mais convenção fugaz e contratual, mas permanência. “Ao fundar aquilo que permanece, a poesia revela a essência humana - a concreta finitude do homem como ser-no-mundo” (Nunes, 1992, p.249). A dimensão poética do pensamento, portanto, para Heidegger, tem o

papel de desvendar o ser em sua existência, antes inautêntica. Partindo da existência humana, tal como se apresenta na relação imediata à consciência, colocando entre parênteses qualquer pressuposição sobre a natureza dos objetos, mas não retendo-se na existência, Heidegger imagina como fim último da filosofia a transcendência na desocultação do ser.

À esta atitude, portanto - a desocultação do ser inautêntico - estaria ligada a concepção heideggeriana de verdade, que se instaura na obra e esta, por sua vez, torna a residência poética do ser um desvelamento pela experiência na e pela palavra. Neste sentido, o ser como iluminação na linguagem existe como antecipação de suas próprias possibilidades. À frente de si mesmo, agarrando sua situação como desafio ao seu poder de tornar a ser o que deseja. A nomeação poética traz o mundo à presença instaurando a permanência e ao fundar aquilo que permanece, a poesia revela a essência humana - a concreta finitude do homem como ser-no-mundo, pois a essência da Arte depende da essencialização do Ser, que para Heidegger significa estar à luz. "Ser apresentar-se, surgir, aparecendo, propor-se, expor alguma coisa. Não ser, ao invés, significa: afastar-se da aparição, da presença" (Nunes, 1992, p.268).

O projeto gullariano é semelhante. A reflexão heideggeriana nos serve de ponto de partida, mas ressaltamos as diferenças. Como poesia de busca e projeção, o gesto fundador de Gullar impõe à dimensão poética características que estabelecem a mesma direção da

poética preconizada por Heidegger, ou seja, é pela linguagem que se constrói diferentemente o mundo e se instaura uma permanência. Mas enquanto, pela concepção heideggeriana, a instauração da verdade no poema desvela o Ser historial, em Gullar, para quem também “a escrita cria o escrevinhador” (Gullar, 1999, p.20), a poesia evidencia a essência de um conflito da experiência humana, instaurando, entretanto, uma verdade situada, já que o tônus de sua poética é a intermitente busca questionadora e, para tanto, incompleta. A fundação da permanência será transitória. Sendo signo de busca, a poética de Gullar, em seu sentido fulcral - a preocupação nomeativa - está tencionada entre o desejo da ascensão transcendental e a constatação da precariedade, resgatando, assim, o título de seu primeiro livro de poemas, emblemático para esta situação: *Luta Corporal*. A luta é realizada com o corpo, na relação com o mundo, mas também com as palavras, no trabalho poético com a linguagem. A nomeação, neste sentido, quer alcançar no poema a totalidade:

o poeta empresta
às coisas
sua voz - dialeto -

e o mundo
no poema
se sonha
completo

(Gullar, 1999, p.10)

Mas, ao mesmo tempo Gullar, consciente da limitação da linguagem e do trabalho poético, - que o poeta assume em sua inteireza temática - replica, imaginando que “a voz não alcança/ o fundo do abismo” (Gullar, 1999, p.22).

a boca não fala
o ser (que está fora
de toda linguagem):
só o ser diz o ser
a folha diz folha
sem nada dizer

o poema não diz
o que a coisa é

mas diz outra coisa
que a coisa quer ser

(Gullar, 1999, p.10)

Entre a concepção heideggariana e a de Gullar o que temos? Heidegger tenta imaginar o mundo abarcado pela linguagem em seu uso poético, já Gullar recua dizendo que “o ser está fora de toda linguagem”. Heidegger confia nos poderes extremos da palavra poética na fundação do mundo, desvelando o ser. A concepção poética gullariana trata a criação poética na mesma direção, mas o projeto de essencialização, sempre inacabado, na busca constante do permanente, torna-se o espaço que evidencia as contradições humanas da existência e da experiência. Dito melhor: para Heidegger a dimensão poética é desvelamento da essência, para

Gullar a poesia é experiência do conflito no existir, um retorno à humanidade criadora. Ainda que nas duas concepções o tratamento do ser se dê em planos não metafísicos, portanto ligados à esfera da existência, e ainda que a experiência esteja ligada ao signo da projeção constante do ser para o vir-a-ser, a diferença está na concepção dos resultados da experiência poética. No entanto, as duas concepções concordam que o retorno à humanidade, que seria a constatação do limite que impõe à existência a consciência da fragilidade, sentimento tão retratado em Gullar, esse *menos* do existir, seja um ganho, uma apropriação da essencialidade factual da condição humana:

O ser não é nem Deus nem o fundamento do mundo ... o homem não é o senhor do ente mas o pastor do ser. Nesse menos o homem ganha em vez de perder, porque chega à verdade do ser. Ele ganha a essencial pobreza do pastor, cuja dignidade repousa nisto: ser chamado pelo próprio ser à salvaguarda de sua verdade ... Salvaguarda e vizinhança na linguagem em que o homem habita. (Nunes, 1992, p. 274)

As duas concepções, no entanto, aludem à proximidade entre *permanência* e *linguagem poética*. Enquanto Heidegger afirma a possibilidade de abarcamento alcançado pela relação linguagem e o ente, através da fidelidade e precisão da linguagem disseminatória do poeta,

Gullar, com o poema quer também “fundar o permanente dentro da morte” (suas palavras), mas o projeto é sempre circular, incompleto, inicial, entretanto, constante:

falar : que a poesia
é saber falhar

(Gullar, 1999, p.21)

A incompletude gullariana é um desafio que existe justamente pelo caráter experiencial⁶ da linguagem, um exercício constante de suplementação da vida. A linguagem, experiência do conflito, ao tornar-se instrumento para instauração do permanente, também expõe a fragilidade. Entre potência e fragilidade, pois, o poeta irá nomear as coisas num jogo de reorganização interna ao poema, já que o diálogo executado pelo poema ultrapassa a escrita para instaura-se em aberto, assentado, inclusive, no que não está dito no poema. Os nomes, portanto, trazem as coisas à *clareira* fazendo tais coisas serem coisas.

⁶ Utilizou-se experiencial no lugar de experimental, devido ao extenso uso do último termo no âmbito científico, no sentido de garantir a objetividade comprobatória através da possibilidade de alcançar os mesmos resultados pela repetição calculada da experiência. Diferentemente, experiencial quer dizer experiência vivida, a ação humana entre os fenômenos. No caso, o exercício da linguagem tomado como experiência.

SOB A ESPADA

mas que sentido tem tecer palavras e palavras

- amoras

auras

lauras

carambolas -

com esta mão mortal

enquanto o tempo luze sua espada

sobre mim?

Para que armar mentiras

se a água é água

se a água é nuvem (entre meus pés)

se a folha é por si só

lâmina

verde

e corta

e se meus dentes estão plantados

em mim?

nesta gengiva sim

que sou eu mesmo

e unha e ânus

e anca e osso

e pele e pêlo

e esperma e

es

cro

to

com que invento

um verso torto

(Gullar, 1999, p.97)

Em “Sob a espada”, do livro *Muitas Vozes*, a preocupação do poeta ainda é a finitude articulada ao exercício da poesia. Se “a água é água”, como a poesia poderia interferir na estabilidade aparentemente inalterável do mundo? A resposta seria, como Heidegger, chamando as

coisas à presença no poema, pela nomeação, de modo que se tornem únicas e que não existam sem o poema. Assim, a linguagem “cria” um mundo, já que

a função humanizadora da experiência literária é dependente de uma organização imposta pelo criador em seu material, as palavras, de tal maneira que estas passam ... a exercer um papel ordenador em nossa mente ... Neste sentido, não são os conteúdos que são responsáveis por aquela função, mas o modo pelo qual são organizados ... um poema hermético, de entendimento difícil (por exemplo), sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo, pode funcionar neste sentido, pelo fato de ser um tipo de ordem, sugerindo um modelo de superação do caos ... O Este é o primeiro nível humanizador ... A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (Barbosa, 1990, p. 53)

O nível humanizador, portanto, recebe o mundo e o nomeia na organização construtiva do poema. Sendo uma nova organização e criando um “novo mundo”, estabelecendo novos parâmetros e valores. Em “Sob a Espada” vê-se a dureza da matéria, presa ao fato do mundo e o esforço da linguagem no poema que, tematicamente pergunta, mas formalmente executa e instaura *água, folha, amoras* - externos ao poeta, elementos do mundo - concatenados com *unha, ânus, anca, osso* - seu corpo - portanto, entremeando o mundo ao corpo, a permanência feita pela

linguagem executa seu processo de conflituação entre ser e mundo, evidenciado pela linguagem, que é o local do embate mas, sobretudo, fazendo com que se revele, nas contradições expostas do corpo e do poema, o ser da experiência poética que instaura, à revelia da precariedade, sua permanência permeada pelo signo da fragilidade, pois esta é justamente sua força, já que a razão poética - situada e descontínua - quererá o conflito para justificar-se e mesmo existir:

o poeta ao ler
o péssimo poema
nele não se vê

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

(Gullar, 1999, p.20)

Segundo Gullar “a voz não alcança o abismo” porque a incompletude dos elementos poéticos do poema é sempre constante, ou seja, um poema não terá todos os seus elementos poéticos, mas os terá também próximos ao prosaísmo, à língua usual. Vejamos o que diz o próprio poeta:

Pretender realizar um poema constituído apenas de elementos poéticos implica eliminar o processo dialético que promove a transfiguração das palavras. “Creio que este é um objetivo que a poesia jamais poderá atingir, porque atingi-lo significaria o fim de toda poesia”, escreveu Eliot, e acrescentou: A poesia só pode ser escrita enquanto conserva alguma impureza. (Gullar, 1978, p. 32)

Aqui está dada, portanto, a relação entre nomeação poética e experiência, senão vejamos:

Significaria o fim de toda poesia porque seria abdicar do propósito que leva o poeta a escrever: expressar o movimento do espírito que, por sua vez, é reflexo (não direto nem simples, nem mecânico, nem simétrico) do processo real objetivo; expressar, em última instância, a contradição entre sujeito e mundo. Qualquer concepção que não veja a poesia como esforço de superação - que jamais se dará para sempre - dessa contradição, ignora a natureza real do problema. (Gullar, 1978, p. 32)

Assim, o signo da busca gullariana da poética, tem na nomeação o reflexo do processo experiencial, iniciado pela solicitação filosófica do vivido, que é projeto de esforço e superação da contradição fundamental entre a transcendência e a precariedade. Ainda conclui o poeta :

No trabalho do poeta, a língua, que é o permanente, é o mundo, o prosaico,
o que deve ser transformado, transfigurado; se se elimina da poesia todo o
elemento prosaico, elimina-se a sua conexão com o mundo concreto,
elimina-se o que deve ser transformado e, assim, elimina-se a
transformação. (Gullar, 1978, p.32)

Essa experiência do conflito, entrevemos no poema a
seguir:

o poema péssimo
revela
ao ser lido
que há no leitor
um porta adormecido

o poema péssimo
(por péssimo) pode
ser comovido

inda que errado
em sua emoção
inda que truncado
em sua dicção

(Gullar, 1999, p.19)

Precariedade evidenciada no poema porque, assim como na vida, a linguagem é entendida como permanente luta, exercício de superação em que o novo não deve afirmar-se senão como experiência constante de superação. Segundo Gullar:

Pode-se dizer que a característica mais geral da linguagem moderna da poesia é a tendência a acentuar o caráter concreto do discurso: a busca de uma nova linguagem que seja, ela mesma, uma experiência nova à percepção. Daí a necessidade de dificultar o fluir do discurso e de construí-lo com palavras substantivas, carregadas de vida, sujas vidas, palavras de uso cotidiano. Isso se verifica tanto em poemas que partem de sensações objetivas como naqueles que partem de sentimentos, do mundo subjetivo. No primeiro caso, o poeta procura impedir que o discurso se afaste da experiência original e a abstratize; no segundo, procura objetivar, dar textura concreta, ao sentimento subjetivo. Em qualquer dos casos, manifesta-se na poesia a consciência - que é moderna - do caráter contingente, histórico, situado, da existência. (Gullar, 1978, p. 33)

O poder de nomeação da poesia, transfigurador, é dado da experiência tão forte quanto a realidade objetiva porque ela mesmo, a linguagem, é experiência da realidade objetiva. Elementos internos e externos, portanto, concorrem para evidenciar as contradições/tensões do inacabamento dialético do poeta. A poesia, como espaço real de verdade e

solicitação filosófica realiza, para alcançar a dimensão de criação, uma subversão nomeativa fundadora, que se torna uma experiência nova à percepção. É o próprio Gullar que explicita os recursos literários para o intento:

Para conseguir isso, o poeta moderno lança mão de uma série de recursos que constituem as características de sua nova linguagem: construção sintática inusitada, ruptura do ritmo espontâneo da linguagem, choque de palavras, montagem de palavras e de imagens, enumeração caótica, mistura de formas verbais coloquiais e eruditas, de palavras vulgares com palavras poéticas, etc. (Gullar, 1978, p. 52)

Estes recursos de estranhamento da linguagem, tencionado entre o coloquial e a criação são, por exemplo, parte do que aludimos na abordagem sobre o tom. O ritmo, “submerso” entre as palavras, torna realmente um discurso aparentemente claro em algo estranho, imposto por uma nova postura elocutória. Quanto maior o obscurecimento, a distância entre a uso dos nomes em situações genéricas e a nomeação poética *situada* no poema, maior proximidade de uma razão poética descontínua desveladora das contradições e descontinuidades essenciais do homem:

É porque os homens precisam de procurar
que esconde.

Trago
para esta cova
o que rola à flor do dia:
a última flor do dia
20, as falhas da era,
os ossos do amor,
os mais azuis
da invenção

(Gullar, 1997, p. 85)

Concentrando-se no livro *Muitas Vozes*, no entanto buscando antecedências na poética de Gullar, poderemos abordar a questão nomeativa nas diferentes formas apresentadas pelo poeta. Durante todo o projeto poético, vale ressaltar, Gullar buscou na experiência da linguagem, nas variadas fases artísticas de sua construção lingüística, expressar a contradição entre sujeito e mundo, de forma que a poesia seja espaço para busca de uma “coerência complexa” e um saber que tem na experiência poética uma nova dimensão.

Já desde o livro *A luta corporal* Ferreira Gullar buscou na linguagem uma preocupação ética e estética, ou seja, ética no sentido de imprimir no poema uma relação intensa com a experiência objetiva, considerando, para isso, a presença do discurso poético no espaço de interlocução social, portanto, ético no sentido de conduta e postura participativa da poesia em dois planos: o primeiro, ligado à experiência com o real que faz nascer o poema, o segundo, a preocupação, em determinado período de sua poética - a “fase social” - da presença social da poesia

enquanto espaço possível de interlocução, que se posiciona de forma resistente aos valores públicos contratuais; também ético no sentido da *conduta* transfiguradora de tal verdade pública em verdade poética; estético no sentido de elaborar o projeto ético através *das formas* poéticas, quer seja, a ruptura com os valores, sua conduta, sua ética, se dá pela ruptura estética, resistente à verdade primeira e fundadora de uma segunda, mesmo que provisória, no interior da tensão dos signos. Dois fundamentos principais utilizou Gullar para o intento: o primeiro, numa fase inicial de sua escrita, foi o rompimento radical com a linguagem, beirando ao hermetismo, tentando uma maneira de alcançar o indizível, o inefável, com poemas que traziam um alto teor imagético e uma profusão de sentidos, ora entrecortados, ora lineares, mas, sobretudo, marcavam desde o início um lirismo personalístico que, no entanto, recusando o sentimentalismo, arraigava-se na *racionalidade criadora*.

Sem cair no desvairismo do acaso nas palavras, os poemas desde o início traziam a marca de um trabalho formal de um *discurso descentrado*. Na verdade, tenso entre a comunicação e a ruptura, uma dimensão em que o ritmo forte da organização geral do poema, enquanto explora o novo, é entremeado de vocábulos também tensos entre o sentido social e o sentido atribuído na particularidade do poema. Entre a espontaneidade e a norma, o poeta busca o não-dito, como quem entende a subversão da linguagem como uma forma de alcançar uma totalidade

perdida. Os recursos utilizados eram a ruptura da gramática, a sintaxe febril, o espaçamento e a ocupação da página inusitados, palavras inventadas, baixa referenciabilidade na alta tensão dos signos. Já sublinhara Fábio Lucas que o *poeta* “busca palmilhar o caminho da verdade apoiado no paradoxo da palavra” (Lucas, 1994, p.xix) evidenciando que a solicitação de uma poesia necessária, pressupõe uma linguagem - e uma nomeação - inovadora e particular para des-construir uma visão e um mundo. É dessa fase o poema “Roçzeiral”, ápice do projeto de fragmentação das palavra, lembrando e. e. cummings: significantes rompidos, significações abertas :

Au sôflu i luz ta pom-
 pa inova'
 orbita
 FUROR
 tô bicho
 'scuro fo-
 go
 ra

(Gullar, 1997, p. 55)

Passada esta fase, o poeta entra em crise. A ruptura chegara ao máximo. Os nomes, destruídos, ameaçavam acabar com o próprio poema. O dilema, que fazia decidir entre a comunicabilidade e a autonomia do signo lingüístico, produziu na tentativa de hermetismo o perigo de morte da própria expressão. O poeta ainda havia tentado na prosa a “saída”, mas foi só

posteriormente, numa segunda postura nomeativa, que Gullar encontraria *entre o prosaísmo poético e a sutileza da tensão verbal* o amadurecimento de sua poética. Vejamos o que diz o poeta:

aprendi que, para fazer poesia política, teria que primeiro fazer poesia, e tratei de dar qualidade poética aos poemas políticos. Durante anos, travei essa luta, construindo uma nova linguagem enraizada na fala comum. Até hoje, cada poema que faço reflete essa busca. Só escrevo quando acho que alguma coisa nova surge ali (Gullar, In: Neto, 1994, p. 6-7)

Neste segundo momento, em que o livro *Muitas Vozes* torna-se emblemático, a poesia se dá por um cuidadoso trabalho que, na montagem dos elementos, arrebanha outras vozes que compõe a voz do poema. Central é, portanto, a preocupação com a nomeação na relação com o mundo, já que os elementos externos serão refundados internamente pela organização formal. Pode-se objetar que essa preocupação é de toda a poesia, é claro. Entretanto, em Gullar a questão adquire ponto culminante interno, pois a reflexão do poeta sobre a relação da Arte e desta com a sociedade fez com que a atenção se voltasse particularmente sobre a problemática da representação e comunicação - e, conseqüentemente, da nomeação. Um outro *dado interno*, particular de sua poesia, é o fato da nomeação ser tratada como um dos *temas* principais de sua poética. O

diálogo intenso do poeta com as Artes não verbais (principalmente pintura e Artes plásticas), sua participação no movimento concretista - depois a ruptura - a fundação do movimento neo-concreto, são atividades que intensificaram sua preocupação com a *mimesis*.

Assim é que elabora, em 1960, a “Teoria do não-objeto”, que em nosso ver é mais uma tentativa de “fundar o mundo” a partir da problemática da nomeação/desnomeação. A teoria preocupa-se com o paulatino fim da “moldura” nas artes: a pintura tentando alcançar novo espaço, projetando-se além do quadro, a não figuratividade expandindo os limites da significação. Os objetos, segundo Gullar, na história da Arte do séc. XX, vão perdendo a cor, a forma, a figura e a definição. Eliminando-se a figura ao máximo, o que resta é a tela em branco e a moldura: um espaço real a ser ocupado. Da pintura eliminou-se as tintas, sua origem. Passa-se, então, a existir coisas coladas, apetrechos e materiais do cotidiano. Da escultura elimina-se o peso, dado fundamental. Assim a Arte passa a não representar, mas ser em si ela mesma. O caminho, que no séc. XIX fora da natureza à cultura, no séc. XX é da *cultura* em direção ao *deserto*, existindo obras que rompem os limites de sua origem para dar vazão a um *aparecimento*. Dessa forma, o não-objeto, na tentativa de desligar-se do referencial, também distancia-se da série literária, ou seja, de uma literarização dos temas e procedimentos, buscando uma realização na síntese de experiências sensoriais, transformando-se, na opinião de Gullar, num



corpo transparente ao contato fenomenológico, reafirmando a Arte como formulação primeira do mundo. Entre “vertigem” e “linguagem” a perda da referência é comunicável pelo ritmo da dimensão intervalar e o *novo* do signo se transforma numa experiência nova para o leitor, mas uma experiência com presença de sentido, indicando significações das vozes de uma razão descontínua. É este projeto de perda do referencial que nos interessa. Ao nomear/desnomear o mundo, e tentando romper com o referencial, o poeta busca uma *nova coerência*. Neste contato perceptivo novo, com a nova forma, o sujeito, numa relação renovada com o mundo, empreendendo um “sei que nada sei” socrático, toma distância do mundo costumeiro como se nunca o tivesse visto antes e precisasse perguntar o que é e como é o mundo, porque o ser é e como é o ser.

Estendendo um paralelo das Artes plásticas à palavra, verificamos que o projeto é semelhante. Entretanto, a especificidade do mundo verbal é a de que há uma dificuldade mais complexa em eliminar a referenciabilidade, pois a língua, a letra, já é um fato social mais marcante em termos de significação. Sendo assim, Gullar preocupa-se em não ser enigma, mas também em não ser banal.

Cremos ser fundamental, quanto à nomeação, a abordagem da posição fenomenológica preconizada por Gullar. Em muitos momentos poéticos Gullar alude à objetos desprovidos de sua história conceptual, ou como quer o próprio poeta, desde a teoria do não-objeto, o *puro contato*

fenomenológico com o mundo. Em ensaio pertinente, Fábio Lucas (1994) aproxima tal posição da de Alberto Caeiro: “O único mistério é haver quem pense no mistério”. O pensamento, no caso de Gullar, é tratado pejorativamente quando arraigado de antecedências conceituais ou impregnado da autoridade primeira da verdade dos nomes usuais. Neste sentido, a posição poética/estética de rompimento com os nomes, para que o mundo alcance sua formulação primeira no poema, encontra a posição ética/filosófica que da negatividade em relação à convenção avança para a positividade da criação verbal.

Desta feita, Gullar atem-se ao projeto de fidelidade objetiva às coisas, mas como vê a palavra como coisa a ser experimentada, propõe o contato fenomenológico com o poema, numa vivência de sua novidade. É uma poética, advinda de um olhar, que indica não se remeter à nada, vivenciando a imagem e não o conceito (“a folha diz folha/ sem nada dizer”), indicando a série infinita do interpretante na representação, como no projeto fenomenológico, matricial na experiência e na consciência que se tem na relação de contato:

O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de síntese que ligariam sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente

produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. (Merleau-Ponty, 1994, p.5)

No fundo, como se está notando, a idéia do não objeto, tanto quanto o projeto fenomenológico, é uma idealidade, pois o referencial nunca poderá ser totalmente eliminado, o que não impede - a impossibilidade dos fins - que a ação funcione como projeto, exatamente como funciona a poética da eterna busca. Isto porque embora Gullar se posicione, em muitos momentos poéticos, recuado ante à nomeação - tematizando a preocupação no poema -, não há o impedimento nem o posicionamento final de recuo ante o uso da palavra.

Alguns contrapontos fundamentais, entretanto, devem ser realizados em relação à tradição fenomenológica, principalmente de raiz husserliana. Husserl adere à idealidade da manifestação do mundo, que acontece *antes de qualquer expressão verbal*. Para o filósofo, qualquer possibilidade de uma verdade estaria anterior a qualquer gesto expressivo da significação, longe, portanto, da "sujeira" e da mundanidade inserida pela linguagem.

Mas, ao contrário do idealismo subjetivista da fenomenologia de Husserl, que vê na *expressão* um *medium mundano* distanciado de uma origem, a nomeação gullariana, na relação objetiva com a experiência e entendendo a própria linguagem como experiência

necessária, que revela a contradição do Ser, sua marca indelével, portanto, autêntica, utiliza tal mundanidade da palavra para subverter o nome poeticamente, por que o projeto de Gullar é sempre o de busca de transcendência mas admitindo a precariedade da condição factual e material do ser, da e pela palavra. Mesmo havendo um possível domínio extremo do significante, Husserl continua a preterir a escrita da possibilidade de encontro com uma verdade, que estaria na origem transcendental anterior à linguagem. Assim, enquanto Husserl condena a escrita a mera representação distante da origem, ao contrário de Gullar, confirma a autoridade subjetivista de uma voz primeira, pois mesmo considerando a importância e a possibilidade de criar uma verdade científica e objetos ideais em *enunciados*, o filósofo remete a escrita ao fonologismo. O projeto da poesia de Gullar, diferentemente, embora busque o diáfano, a transparência e a transcendência de uma consciência plena e livre de conceitos, o faz por intermédio do corpo material - sensitivo e lingüístico- na organização da e pela linguagem escrita. Portanto, embora admita a palavra “impura”, “mundana” (A boca não fala/ o ser (que está fora/ de toda linguagem): / só o ser diz o ser) (Gullar, 1999, p. 23), ao mesmo tempo, aceita o projeto poético em meio à precariedade do corpo e da linguagem: “se a fala não cria/ é melhor calar/ ou - à revelia/ do melhor falar - / falar: que a poesia/ é saber falhar”. Aceita o projeto porque procura na falha - inerente ao homem e ao poema - o “melhor falar”, ou seja, a luta corporal se dá na tensão entre uma idealidade pretendida e a

materialidade e corporeidade aceita. A linguagem, como experiência fenomênica, tanto quanto a experiência efetiva cotidiana, nesta tensão, entre ascensão e queda, torna-se reveladora, por intermédio das contradições entre sujeito e mundo evidenciadas do poeta, do empreendimento que, ao ultrapassar a idealidade da conceituação primeira, inscreve na precariedade da escrita a expressão do espírito contraditório do poeta que é, por sua vez, “reflexo” (não direto nem simples, nem mecânico, nem simétrico) do processo real objetivo, portanto, um processo complexo e dialético.

Dois planos, no mínimo, possíveis, interagem quanto a nomeação na poética de Gullar: o falar sobre (a nomeação) e o realizar nomeante. Quanto à tematização, Gullar mostra-se tencionado entre o desejo diáfano de tornar-se silêncio - e mesmo calar-se diante da impossibilidade da justa adequação ao fenômeno pelas palavras, já que “o mundo se explica só por existir” - e a admissão da possibilidade indicado pela subversão da linguagem. Subvertendo a linguagem, realizando e criando um mundo inversamente homólogo ao real, o poeta investe na expressão o poder de alcançar uma verdade estética além da conceptual pública. Assim, enquanto no poema o poeta relata que “o mundo se explica/ só por existir” e que “a memória dorme/ o presente ri”, ao mesmo tempo estará construindo, pela nomeação uma fala estranha, indicando uma possibilidade da palavra transcender a si mesmo, ainda que nela se retenha:

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

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

Que te resta, pois, senão
aceitar?

Por ti e pelo
pássaro pássaro.
(o grifo é nosso)

(Gullar, 1994, p.53)

O substantivo é qualificador, como em “Galo Galo”, o
“Turvo turvo” e o “claro claro”, uma retenção do nome em si mesmo, um
amolduramento que plaina o objeto numa circularidade remissiva do nome,
até que uma “transparência” acenda um código primeiro que inaugure na
escrita outro código, sempre primeiro. Como em “Não-Coisa”:

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

(Gullar, 1999, p.53)

Seja como for, tematizando no poema, ou construindo o procedimento na organização lingüística, há um distanciamento da convenção logocêntrica, pois as coisas são trazidas para o instante da escritura numa nomeação inaugural. Na verdade não é uma fuga da origem, mas a procura de uma origem. Em todo caso, um ir além das palavras com elas mesmas numa aporia que só se resolveria com um salto: o pensamento poético. Para Heidegger a mediação entre o mundo e o Ser, realizada pela palavra, dá um salto qualitativo e quantitativo quando ouve-se a poesia presente no ente, iluminando o indecifrável para além das possíveis racionalizações. Conceição Neves Gmeiner, ao abordar a questão, define bem o que aludimos:

A obra de Arte revela mais que o objeto no qual ela está pode mostrar ... A linguagem é o encontro que se dá entre o Ser-aí que se dis-põe a ouvir o apelo do Ser que por sua vez se coloca na clareira para ser visto e proclamado ... A linguagem e o Ser são apreendidos tanto mais propriamente quanto mais se aproximam do Mistério. O Mistério é a revelação do não-revelado enquanto não-revelado. O lugar do Mistério é o "lugar" da produção e da manutenção da linguagem. É a linguagem de purgada do $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ que, simplesmente, se-estende-diante-de, permitindo o re-colher ... A aparente antinomia é a voz da harmonia tensa que não permite a total

revelação de si mesma. Essa harmonia, a Arte quer ex-plicar. Ex-plicar o não revelado só é possível quando se admite que a revelação está justamente no ocultamento Ex-plicar é des-dobrar, es-tender. A Linguagem ex-plica e abriga o Ser, porque sua aventura é um simulacro da aventura do λογος , do pensamento ... (Geneimer, 2001)

Assim, a verdade é fundada poeticamente, quando a nomeação poética elabora uma outra língua - entre exposições e fraturas - no “frescor da linguagem”, desvelando o mundo e coincidindo existência da palavra com existência do mundo. “A resposta à questão da essência da verdade é a dicção de uma viravolta no seio da história do ser (*Seyn*). Porque ao ser pertence o velar iluminador ... o nome desta clareira é *alétheia*” (Heidegger, 1999, p.170). Não caindo na “decadência da linguagem”, a poesia instaura uma medida conveniente para a ocupação do livre espaço da “abertura” do mundo. Instaurando, porém, a estranheza que oscila entre a razão e o diálogo, o conhecimento do homem poético, sob a forma do jogo, suspende o familiar para verdadeiramente “lançar-se” no imediato da criação, revelando o que permanece na essência humana como ser-no-mundo. Como entrevemos em “Não-Coisa”:

invadindo-te inteiro
tal dum 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.

(Gullar, 1999, p.54)

Neste sentido, a poesia é o canto e o jogo, que pela razão poética é o pensamento da *viragem*, ou seja, pensamento poético que está apto a tocar a língua originária, que é, segundo Heidegger, essencialmente poética.

Segundo Jacques Derrida, em *Salvo o Nome* (1995), abordar o nome é uma estranheza, pois seria um tipo de *teologia negativa*, o que quer dizer que romper com o nome em sua forma usual é romper com uma verdade transcendental arraigada como centro de um *lógos* ocidental. Seria ir além do que uma comunidade conviria permitir. Na teologia negativa

o nome seria aquilo que se apaga diante daquilo que se nomeia, e então “é preciso o nome” quereria dizer que o nome faz falta. Chegando então a se apagar, ele será salvo. (Derrida, 1995, p.53)

Ainda afirmando que :



Sem dúvida é um caminho de uma aporia, inevitável, em que ao redor o abismo beira o caos. Uma aporia que enfrenta o desafio de pertencer a uma democracia, uma comunidade, e guardar o segredo nos limites bastante estritos daqueles que o entendem bem como segredo, e são, portanto, capazes ou dignos de guardá-los. (Derrida, 1995, p.74-5)

A voz autoritária da origem é um teleologismo da linguagem, que entende a significação regida pela pura intencionalidade no horizonte subjetivista fenomenológico. Intencionalidade que pressupõe uma consciência geradora de sentido apegada ao querer-dizer anterior à expressão, numa redução transcendental do mundo. Na poética de Gullar, a verdade, não fundamentada em pura intencionalidade faz-se, diferentemente, na escrita, na poiésis, na nomeação fundadora do que deve ser preenchido, pois

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

(Gullar, 1999, p.54)

O nome não pertence originalmente a quem o detém, nem a quem o dá, pelo contrário é uma ausência apaixonada que dá aquilo que ele não tem. O nome, em tal teologia negativa, realiza com leveza, discrição



e, no entanto, potência, um deslocamento na linguagem, tornado-a imprecisa (um tumulto de vozes). Comparando-a a uma flecha, Derrida sublinha que a palavra “é tudo, salvo aquilo a que ela visa, salvo aquilo que ela atinge, e até mesmo aquilo que ela fere; aquilo que a faz faltar até que ela toque e que assim fica salvo...” (Derrida, 1995, p.45). A nomeação poética é, para citar um trecho comparativo de Derrida, um *esquivamento* e um *trasbordamento*, fatores estes que salvam o nome na busca de uma essência, mas que ao constata-lo (o nome) precário, pelo esquivamento e transbordamento o poetizam, transfigurando o universo particular de significação do poema:

Elas (as palavras) fazem referencia àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, salvo o nome, como se fosso preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome ... Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equívale a chamar o outro ou dele se lembrar ... (Derrida, 1995, p. 40-1)

Na mesma direção, finalizando o poema “Não-Coisa”:

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, 1999, p.54)

Mas há uma dimensão fundamental em Gullar intimamente ligado à nomeação: o instante. O nascimento da poesia está ligado à fundação do nome, já que a nomeação evoca as coisas para o presente da escrita, e na medida em que o alarido de vozes faça emanar “voz” para uma consciência poética disseminatória há a proposição do “nome”, que se transforma em palavra no poema.

No livro *Muitas Vozes*, o poema “Não-Coisa” aliado à “Nasce o poeta”, juntamente com “Muitas Vozes” - o poema - encerram poeticamente uma teoria emblemática para a trajetória e a concepção poética de Gullar. “Não-Coisa”, já trabalhado em fragmentos, aborda o tradicional embate gullariano entre mundo e linguagem, tencionado pela indagação da poiésis. Vejamos o poema:

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 o comes

só o sabes o corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
de salivas e papilas

invadindo-te inteiro
tal dum 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 um imprecisa voz
que não quer se apagar
- essa voz somos nós.

(Gullar, 1999, p.53-4)

O poeta expõe a dissonância entre coisa e palavra, que é insuficiente para “falar o mundo”, já que o mundo se basta só por existir. Assim, um olhar fenomênico não quer dar conceito à percepção, “No entanto o poeta/ desafia o impossível/ e tenta no poema/ dizer o indizível”. O conceito, desta feita, passa a existir. Mas em que sentido? A resposta estaria no próprio poema : “O que o poeta faz/ mais do que mencioná-la/ é torná-la aparência/ pura - e iluminá-la”. Lembramos, portanto, exatamente a idéia de Heidegger: fazer poesia é por à luz, porque a poesia é a casa do ser, e ser implica: apresentar-se, surgir, expor à clareira; não ser implica: afastar-se da aparência.

Criada ao mesmo tempo que se dá o velamento iluminador numa projeção, a obra é algo que se produz; mas a instrumentalidade técnica do produzir só chega a criar quando abrigada na origem da obra, o acontecer historial da verdade. Como produção, o fazer

artístico é um *producere* (Herkunft), um fazer emergir algo que se não mostraria senão através da obra e que constitui a essência poética (*dichtend*) da Arte. A verdade como clareira e ocultamento do ente acontece na medida em que é poética (*gedichtet wird*). (Nunes, 1992, p. 259)

A exposição da palavra à luz, numa nova organização, portanto, com novos valores da nomeação, representa o processo de nomeação para alcançar a verdade poética, que deverá estar abrigada na origem da Arte, pois a *poiésis* deverá romper com a linguagem ordinária do cotidiano, já que é aí, na criação nomeativa e no estranhamento do mundo, que o poeta faz emergir algo que se não mostraria senão através da obra.

No poema há, ainda, a alusão à composição estrutural do próprio poema, já que é uma coisa “que não tem nada dentro”, a não ser uma imprecisa voz, que somos nós, ou seja, a iluminação das coisas no poema, coisas que são chamadas à presença na escrita para serem iluminadas, se dará pelas organização do conteúdo nas formas, que serão específicas, singulares, tornando-se uma proposta de uma nova coerência de mundo, conquanto “subverte a sintaxe/ implode a fala, ousa/ incutir na linguagem/ densidade de coisa ...”.

Enquanto poética retirada da vida o embate entre linguagem e mundo ganha um elemento interno tão constante quanto o próprio embate. Se há uma dúvida quanto à fidelidade da palavra às coisas e

se, mesmo assim, o poema acaba acontecendo, o motivo vem da experiência com a realidade objetiva, antes de qualquer decisão lingüística. O tumulto de vozes de que fala o poeta, que faz surgir o poema e quer o preencher, vem do que chama de espanto no instante, que será devidamente tratado, para este trabalho, no capítulo seguinte. A nomeação poética, intrinsecamente ligada ao instante que “surge” o poema, comporta-se indecidivelmente em relação à sensação, mas lança, entretanto, a palavra, sem que a *escolha* pressuponha uma *exclusão*. Indecidivelmente, porque a procura é de descentralizar o significado. Se a relação entre conceito e imagem é arbitrária, a conexão utilizada é puramente descritiva e não transcendentalmente válida, mas só a nomeação poética poderia acirrar tal arbitrariedade ao ponto de familiarizar os elementos entre si. A nomeação poética não realiza a escolha respeitando razões externas ao poema - mas sim internas - no acordo estético que lança, ainda que na aura maleável do mistério, a uma empreitada de significação permanentemente regressiva, numa *différence*⁷. Derrida argumenta que não existe nenhum significado que transcenda o texto, nenhum significado que na imaginação, intenção ou experiência, tematize ou totalize o que o texto

⁷ Expressão utilizada por Derrida para indicar o adiamento da escolha de um significado transcendental que iria interpretar uma série de signos num sentido final, mesmo se esse interpretante agisse polissemicamente. Em relação ao termo polissemia é que Derrida propõe outro, disseminação, como uma alternativa à polissemia. (etimologicamente polissemia deriva de *semeion*, ou signo. Em disseminação o “sema” refere-se à sêmem, ou semente, portanto dando uma noção de maior fertilidade à significação.

quer dizer, pois assim o texto cessa de expressar ou representar qualquer possibilidade de abertura. Paralelamente, em Gullar, assim como o poeta, no plano experiencial do poema, tenta *vivenciar* a imagem e não reduzi-la a um conceito (pelo menos no nascimento do poema) também o leitor, na proposta de efeito de leitura, deve *vivenciar* o texto para alcançar uma maior dimensão da poesia.

Cremos aqui ser importante registrar a contribuição à teoria literária dada por Suzi Frankl Sperber, em seu livro *Guimarães Rosa : Signo e Sentimento* (1982). A autora aborda a narrativa, mas suas idéias ilustram bem a tensão *sígnica* presente na linguagem de um modo geral, e evidenciada no procedimento nomeativo de Gullar. O processo de nomeação atinge sua aplicabilidade na ruptura sintática e sintagmal, recolhendo definições adequadas às “teorias” expostas nos poemas. A abstração é materializada no equilíbrio entre o *plausível da convenção* e a *rarefação da novidade*. Atentando às unidades mínimas de sentido - o sintagma - verificamos nas microunidades *sígnicas* uma desarticulação dos elementos. São alterações *sintáticas* e *semânticas*, que coadunadss com objetos concretos abstraídos na sensação da nomeação poética, engendram uma *desordem lógica* externa para criar, dentro da *logicidade interna do poema*, uma *coerência* entre as partes. Comentando a *distensão sintagmal* da *linguagem desviada*, diríamos que na poesia, mais que na prosa convencional, existe uma *distensão dos sintagmas* provocando regiões

intervalares de silêncio, de indefinição. Há distorções na macroestrutura de um texto na medida das distorções microestruturais. A disposição diferencial dos elementos de um sintagma, ou mesmo, o recurso de utilização de modalizadores, podem conferir um esparsamento do sentido unívoco de um texto. A contigüidade usual rompida gera uma espacialidade das imagens e das significações associadas a estas imagens. Há retardamentos e acelerações do sentido mediante a abertura do sintagma e a inserção na abertura de espaços de silêncio liberando o potencial de significação relativizador do signo. Combinados a estes elementos, a poesia possui o caráter de jogar com uma chuva mental de signos mas, por outro lado, uma chuva mental associada ao corpo-universo do poema. Nos silêncios da significação é que o poema constrói sua lógica preservando alguns elementos fundamentais em meio à indefinição aparente da superfície textual, uma lógica composta de entradas, que na obra do poeta específico, compreendem um estilo que, ainda, mesmo na singularidade, possuem uma relação intratextual ou mesmo intertextual, remetendo às significações plausíveis, mais convencionais, que conferem teor comunicativo ao poema e que está, dentro de uma coerência maior, plasmada na generalidade da memória do receptor. As regiões intervalares do sentido, entretanto, emanam sentidos latentes a partir das coisas instauradas pelas palavras, e que pela razão poética constroem, numa outra coerência engendrada pela organização lingüística, uma verdade estética mais complexa, numa nova relação com o mundo.

A nomeação poética impõe ao poeta penetrar em sua própria linguagem, fazendo desta sua morada uma partida para um universo de significação que, embora hostil ao mundo dado - pragmático - sustenta uma opção de saber na viragem ontológica do *homo sapiens* ao *homo poeticus*. A filosofia alcança pela poesia um *Lógos*, preferencialmente unificador de circunstâncias aparentemente adversas, que aproxima os contrastes, mas que é mantenedora das contradições, fraturas, complexidades e mutações. No caminho da verdade o poeta aprende e enuncia a sentença:

O pensar e o ser, porém são o mesmo
(tò gar autó nóein te kài eínai)

(Nunes, 1992, p. 215)

Heráclito fala-nos do vir-a-ser, do fluxo das coisas (“Descemos e não descemos os mesmos rios: somos e não somos”); mas proclama também que “todas as coisas são um”. O *lógos*, comum a todos, revela-se na unidade dos contrastes que os inexperientes não percebem, porque “a natureza ama esconder-se” (Nunes, 1992, p.215), já que nome e coisa tornam-se fragmentos de um mesmo instante.

CAPÍTULO III



1. As epifanias do instante

O instante, portanto, será o ponto convergente de uma razão poética calcada numa nomeação também situada, que, tal qual a totalidade da organização da linguagem, somente responde às necessidades de cada poema. A poesia necessária de Gullar toma corpo no momento existido do espanto. Se o espaço poético é um *topos* possível da instauração do ser, é no instante que este lugar será ocupado, onde toda a operação da razão poética descrita anteriormente, portanto, terá a marca da revelação:

num relance, o banal
se revela denso e
os galhos as folhas
são assombro e silêncio

(Gullar, 1999, p.22)

Vejamos o que diz o poeta:

Quando você está emocionado , cria-se uma espécie de soltura que o rigor da tua objetividade não dá. É como se você afrouxasse a vigilância, a racionalidade, aquilo que te mantém dentro dos limites. Então, de repente, palavras, vozes, ecos, coisas que estão dentro de você começam a despertar, a se fazer ouvir, a se comunicar entre si. Relações e sentidos que jamais se

ligariam começam a te povoar, um alarido dentro de você. São muitas vozes falando, as quais você vai tecendo. A frio isso não acontece. A frio eu escrevo bilhete. (Gullar, In: Ferraz, 1997, p. 28)

É deste instante de alumbramento que nasce a poética de Gullar, um acontecimento que irá reger a composição numa relação intensa, de tema e de forma, com o fato gerador. O fator experiencial, o vivido, que terá um impulso filosófico na construção da linguagem, não sendo uma anulação da experiência na linguagem mas, pelo contrário, um exercício de superação do real, estabelece uma ligação metafórica entre momento único e inovação do poema em sua forma, portanto uma analogia à unicidade do momento experiencial e do conteúdo singular que daí emana. A afirmação - a inovação da forma - parece indicar uma aproximação ao concretismo, movimento estético superado por Gullar, mas a diferença em relação aos concretos é que uma forma revolucionária, para Gullar, vem de um conteúdo revolucionário, e este conteúdo será novo porque estará ligado à experiência diferencial do instante, que é único, por isso a ausência de fórmulas e planilhas poéticas:

a renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiência acumulado. Forma revolucionária não é mera diluição de achados formais e sim a forma como nasce como decorrência inevitável de um conteúdo

revolucionário. E a prova de que furtar-se aos fatos é que esclerosa as formas e estereliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais. (Gullar, 1984, p. 44)

É no instante que o vivido se aprofunda na complexidade - que "inicia" o poema - e é no interior da complexidade do novo sistema da linguagem - a poesia - que, num instante, as contradições se resolvem, parcial e momentaneamente, no halo de sentido que impõe à razão discursiva uma deficiência que, não por acaso, será tomada como propulsora de uma dialética infundável entre experiência e linguagem, gerando uma nova dissonância.

Tal coerência vai estar, com certeza, ferida pela complexidade, que é o núcleo transitivo de uma instauração do permanente, gerando tensão em Gullar entre o permanente e o precário. Se o permanente almejado esbarra na precariedade é porque o instante é fugaz, e a razão que nele se estabelece tende a se disseminar, e é deste modo que a coerência poética é ferida pela complexidade, pois a fugacidade do instante gerará novos sentidos à razão. É deste momento que partirá uma poesia indagadora, pois o sentido ético-político desta ação é a constatação de que o desafio principal da Arte numa sociedade culturalmente dependente é a busca do novo.

O instante, pois, torna-se metáfora de uma dialética da suspensão: como elemento fugaz de iluminação, é um destaque da experiência em meio ao cotidiano comum, ou seja, é de um todo corrente uma suspensão, uma suspensão de sentido. No *interior da suspensão*, a razão poética, como a definimos, transitória e disseminada, necessita de uma tensão entre o signo autônomo, criado no poema, e um signo mais social, comunicável. Isto aparece na obra de Gullar, como vimos no capítulo sobre a nomeação, no estranhamento da frase comum, ou seja, na criação de um “dialeto poético” a partir da matéria discursiva prosaica. Portanto, no interior da suspensão, da complexidade, a poesia de Gullar necessita de uma porção de sentido, que lhe dá a sensação de coerência. A coerência do poema, portanto, é, ao contrário do instante vivido, um todo corrente de uma suspensão. O instante é uma suspensão do cotidiano. A suspensão é componente da coerência da razão poética. A coerência, passageira, é somente o instante de um poema marcado pela complexidade, que o fará renovar-se formalmente na medida da experiência do instante, instaurando uma dialética e uma contradição nunca superável, como dissemos, entre o vivido e a linguagem: do primeiro, a poesia é um instante de suspensão - epifânica - de um todo corrente; da segunda, o vivido é um instante de coerência de uma suspensão, o poema, fazendo da experiência efetiva com o real uma referência no poema, sem, no entanto, que essa referência seja o ponto de chegada da composição.

O tema do instante é abordado por quase todos os filósofos de peso na história e, desta feita, é proposto diferentemente em cada um deles. Mas podemos abstrair linhas gerais, antes da especificação de como aparece o tema em Gullar, ao mesmo tempo em que estabelecemos relações.

Quanto ao instante, é possível perceber o diálogo que o poeta estabelece com o discurso filosófico por intermédio da poesia; diálogo, com efeito, abordado no primeiro capítulo. Preferencialmente o instante na filosofia foi tratado sob os seguintes aspectos: 1) a ligação com o eterno; 2) o aprofundamento da relação ser e mundo; 3) a abstração, o “apagamento” dos conceitos, a liberdade da consciência; 4) na percepção dos fenômenos; 5) a evidência do transitório; 6) a relação com a simultaneidade. Para Platão o instante é uma “coisa estranha” (*atopon*), entidade entre o repouso e o movimento - mas não sendo nenhum deles - e ponto de partida de uma mudança; existindo no mundo inteligível, está fora do tempo cronológico:

Se o instante está fora do tempo é porque mantém uma característica do eterno, que é a de não poder dividir-se. Não estando no tempo e não sendo o eterno, o que lhe confere estranheza é o fato de ser um átomo de eternidade (Reichmann, 1981, p. 15)

Seria uma essência fora do tempo e vivenciar esta essência, por um instante, seria estar fora do mundo, portanto, concluímos, fora dos



conceitos e da linguagem pública. Aristóteles diz que o princípio do instante é não permanecer o mesmo, que os instantes distinguem-se uns dos outros e são limites entre passado e futuro, e que o “ser-aqui de algo se converte num ser-ali, pela mudança, devida à sucessão contínua do tempo”.(Reichmann, 1981, p.24).

Particularmente para o estudo do poético de Gullar, algumas observações sobre o instante nos interessam mais: a relação do instante com a idéia da permanência (e aprofundamento), com a transitoriedade (o precário) e, acentuadamente, com a memória e a percepção. Em Gullar, o espanto no instante é um acontecimento do corpo, das sensações perceptivas, em que a fulguração dará início ao “aparecimento” das vozes do mundo (o “alarido”) e da consciência. E aqui lembramos Louis Lavelle: “A atualidade do instante que lhe confere seu privilégio aos olhos do ser tem uma contrapartida: esta reside precisamente em sua ligação com a percepção cuja essência é, ao mesmo tempo, fenomenal e transitória” (In: Reichmann, 1981, p.23). Sendo passagem e transição, portanto, estaremos de acordo com uma poética corporal entre a permanência e o transitório, entre a coerência e a complexidade, entre a busca e a incompletude. A razão contingente existe porque é evento que reúne o mundo numa ordenação que se desfaz. A busca é contínua, sobretudo, porque sob o signo do efêmero as contradições se apagam no “apagamento do tempo”, ou seja, é no instante que a razão poética, pela

metamorfose da linguagem, cria um novo sistema tenso entre contradições insuperáveis de construção e desconstrução. Segundo Bachelard:

El instante poético es pues necesariamente complejo: conmueve, demuestra - invita, consuela -, es sorprendente y familiar. Esencialmente, el instante poético es una relación armónica de los contrarios ... Al menos el instante poético es la conciencia de una ambivalencia excitada, activa, dinámica.
(Bachelard, 1972, p. 116-117)

O instante em Gullar, sobretudo, é o momento da viragem da posição filosófica negativa e, posteriormente, positiva, criando seu modo estranho do conflito, que é uma “permanência fugaz” na travessia. Lembramos que travessia vem de través, que quer dizer esguelho, soslaio, obliquidade. Atravessar é “por ao través”, porque vem do latim trānsversus//travessURA, que quer dizer levado, irrequieto. Vale aqui resgatar a idéia da terceira margem de Guimarães Rosa, em que a única permanência (do canoeiro, o viajor) é no interior passageiro do fluxo das águas, o que define uma poética sempre inconclusa em sua conclusão pois, segundo a posição defendida pelo próprio poeta :

Como não tenho compromisso a não ser com a verdade e com a Arte efetivamente criadora, cometo o atrevimento de dizer o que muita gente

procura ocultar. E não faço isso para provocar escândalo, mesmo porque, para mim, a Arte é e sempre foi impasse e indagação. O impasse é a fonte de criação. (Gullar, In: Neto, 1994, p. 6-7)

Uma verdade será erigida, centralizada, para, no mesmo instante, dialeticamente, já ceder seu centro a uma outra origem, no círculo contínuo da disseminação conceptual da poesia. A filosofia, neste sentido, distingue dois modos da razão: o discursivo e o intuitivo. Opondo-se à razão discursiva

A razão intuitiva ... consiste num único ato do espírito, que, de uma só vez, capta por inteiro e completamente o objeto. Em latim, *intuitus*, significa: ver. A intuição é uma visão direta e imediata do objeto do conhecimento ... sem necessidade de provas ou demonstrações para saber o que acontece. (Chauí, 1998, p. 63)

Mesmo distanciando-se de uma razão discursiva, não há a negação de que a intuição primeira não é trabalhada lingüisticamente no poema, pelo contrário, a experiência só terá valor na medida em que o poeta souber superar pelas formas do dizer a própria experiência.

Mas a idéia de uma fulguração do instante, constantemente marcada pela simbologia do fogo, tem um nome: epifania. Como o conceito

é genérico, estudaremos o elemento em Gullar a partir da especificidade em sua poética, pois a idéia da precariedade irá romper constantemente a consagração epifânica. Como revelação, a epifania representará em Gullar o desvelamento da dimensão poética do cotidiano, evidenciando, portanto, as contradições fundamentais do ser em sua existência. Epifania (epiphania), do latim epiphania, vindo do grego epiphaneia (aparição),

no cristianismo é o desvelar de Cristo (verdade) aos gentios (gauches), em literatura, o termo ainda tem dois significados: é uma súbita percepção intuitiva da realidade decorrente de um acontecimento rotineiro, ao mesmo tempo que é uma obra ou parte de uma obra literária que representa simbolicamente um momento de revelação e de insight. (Sant'Anna, 1972, p. 246)

A epifania aparece ainda, na poética de Gullar, em termos como *espanto*, *susto*, *assombro*, *relâmpago*, *alumbramento*, *iluminação*, *revelação*, *facho*, *vertigem*. É um momento em que a consciência alumbrada arrebatase e é levada a um conhecimento superior, instante que reúne a totalidade de pequenos detalhes da vida, antes não notados, numa simultaneidade de um só golpe. Lembramos mais uma vez Heidegger, pois o poder nomeatório da poética está em trazer as coisas à presença no poema, e trazer as coisas é *iluminá-las*. Só assim o homem, na *clareira*, habitará a dimensão poética de

seu desvelamento. Como o fundamento da vida, para Gullar, é a condição conflitual, de tal iluminação surgirá também a matéria, o corpo e o limite, representado muito bem por um de seus oxímoros: “clarão soterrado”. A iluminação, portanto, não obtendo valor perene, é situada, e apaga-se em seguida. Em “A Vida Bate” a dimensão do conflito - o escuro e o claro - aparece no instante, representado por “facho”, numa iluminação que deverá aprofundar a relação com a vida:

Todos te buscam, facho
de vida, escuro e claro,
 que é mais que água na grama
 que o banho do mar, que o queijo
 na boca, mais
 que a paixão na cama.
Todos te buscam e só alguns te acham. Alguns
 te acham e te perdem.
 Outros te acham e não reconhecem
e há os que se perdem por te achar,
 ó desatino
ó verdade, ó fome
 de vida

(Gullar, 1997, p.172)

De toda maneira, o caminho é o da particularização e da proximidade das sensações com o mundo objetivo ao redor.

El poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado para construir un instante complejo, para unir sobre esse instante numerosas simultaneidades. (Bachelard, 1972, p.115)

O destaque temporal faz com que o olhar e a percepção do poeta penetrem bem mais fundo numa separação, até que o espanto - o “susto” - revele a fonte escondida, como em “Electra II”, de *Muitas Vozes*:

Foi um susto
 vê-lo: vasto
 pássaro metálico
 azul parado
 (um
 segundo
 entre
 os ramos rente
 aos velhos telhados
 ...
 Os moradores
 da rua ignoram
 que naquele
 instante
 um poema
 tenha talvez)
 nascido

(Gullar, 1999, p.12)

O tema da epifania passa por um grande número de autores, como Latino Coelho e Manuel Bernardes, Camões - no canto X de *Os Lusíadas* -, Gregório de Matos, sendo recorrência no período

renascentista. Alcança ápice em nossa literatura em “A máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade. Para o poeta mineiro, porém, o enigma revelado é recusado e o ser agraciado com a súbita revelação continua pela estrada pedregosa de Minas “...vagaroso, de mãos pensas”. Segundo Affonso Romano de Sant'anna, o mistério é recusado porque “um enigma não deixa nunca de ser decifrado, sob o risco de deixar de ser enigma. O autor, então, inscreve o seu enigma revelando sua visão epifânica aos demais através de uma estrutura enigmática” (Sant'Anna, 1972, p.24). A epifania “acaba” para dar lugar ao relato, em nosso caso ao poema, a partir de sua complexidade. Se Drummond recusa a máquina do mundo porque de alguma forma já a possui - caso não fosse não se a teria em revelação -, em Ferreira Gullar a transcendência epifânica ora é aceita e institui-se enquanto símbolo de permanência em meio à fugacidade das coisas, ora é relativizada com a consciência da precariedade, do corpo e da linguagem.

No entanto, duas instâncias epifânicas evidenciadas se nos impõem: a epifania enquanto alumbramento existencial e a conversão da epifania em obra, pois “sendo ao mesmo tempo a visão e a parábola da visão ... A obra literária como uma epifania-em-progresso é a junção da intuição e da razão. É a verdade intuída num insight e é a verdade metabolicamente assimilada pela inteligência” (Sant'Anna, 1972, p.247). O mesmo processo ocorreu com Descartes, em *Discurso do Método*: a epifania no sonho é revelação, mas também o que é narrado da cosmovisão, quando

o filósofo a reconstrói no livro. O desvelar do mundo se dá pelo “incorporar da integritas (integração do tempo e espaço numa visão única); da proportio (conhecimento da imagem pelo conhecimento de seus elementos e partes) e claritas (manifestação sólida, clara e tangível da harmonia formal)” (Sant’Anna, 1972, p.155). Se em Drummond a epifania acontece sem alarido, quando a consciência está cansada, em Gullar a epifania vem para introduzir um *tônus vital* que solicita a composição do poema. Se para muitos a revelação depende de um ato interno da consciência sublevada ao inteligível, em Gullar a epifania é *detonada pelo contato corporal com o mundo, através de sensações perceptivas da realidade sensível. Gullar alia o sentido epifânico à necessariedade da experiência. Vejamos, mais uma vez,* o que diz o poeta: Lemos a frase “coisas que estão dentro de você começam a despertar” e comparamos com a “Máquina do Mundo”. Percebemos que a *revelação começa fora e se completa dentro do poeta: “Vinda dos montes/ e de meu ser desenganado/ a máquina do mundo se entreabriu”.* (Andrade, 1986, p.196).

Apresenta-se a máquina, portanto, como um sujeito-objeto: abre-se do poeta e estende-se ao redor, em seu diálogo, na verdade, é um monólogo. O que seria uma simples visão, transforma-se numa cosmovisão, e o que seria um simples insight se revela uma autêntica epifania. (Sant’Anna, 1972, p. 248)



Desta forma, as relações de sentidos amplamente distantes aproximam-se, elaborando o alarido que, como sugerimos, *continua na composição da obra*, na “epifania-em-progresso” que vai tecendo as vozes na elaboração do poema : “*são muitas vozes, as quais você vai tecendo*”. Este tecer da epifania-em-progresso é justamente o processo pelo qual uma inversão valorativa ocorre. A escrita deverá continuar em processo a idéia do recorte e da singularização do instante, deverá *renomear* o mundo particularmente e a imposição de busca fará com que sejam erijidos novos valores. A razão poética gullariana terá aqui a oportunidade de isolar-se para *libertar-se*. Já sublinhara Heidegger, neste sentido, que a problemática do Ser é o problema da liberdade, o que quer dizer que a epifania, ou seja, a apreensão do mundo de um só golpe, longe de conceituações primeiras, mas sim como o mundo se dá diretamente à consciência, é a maneira poética mais justa para a libertação da forma, implicando na libertação da visão e vice-versa. É a possibilidade do vislumbre do “reino augusto” na linguagem e, procedendo por comparação, é o que podemos constatar no conto “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, onde há o relato:

Neste instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição nem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o

que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. (Borges apud Achcar, 1993, p.76)

O trecho nos dá, ao mesmo tempo, a indicação do ato vivencial e da epifania-em-progresso de que falamos. O narrador borgiano refere-se à linguagem como uma segunda visão potencializada da simultaneidade, englobada no instante. Visão e linguagem, a dimensão mítica e o *mythos* entrelaçados.

Se a temática da epifania, historicamente, é religiosa, não há aqui a imposição de que o poeta possui tal visão. A epifania, para um materialista como Gullar, é a possibilidade de ascensão, pressupondo a fragilidade consciente de um ser que abdicou das verdades prontas, externas, mas que busca uma coerência de mundo no feitio dos poemas. Octavio Paz já sublinhou extensamente as aproximações e distanciamentos entre religião e poesia. Enquanto a religião repousa impositivamente os dogmas numa origem primeira, a segunda busca uma origem no agora da composição. Enquanto a religião já tem pronta a verdade para ser ensinada, o poeta necessita criá-la no interior do poema. Enquanto o discurso religioso pressupõe uma voz transcendental, originária de uma presença plena, a poesia tenta criar uma presença e uma voz na captação do mundo, na construção do poema e na busca da voz de um outro, latente no poema.

Ainda é Octavio Paz que descreve os momentos epifânicos, dado a todos, num dos momentos mais felizes da crítica sobre o assunto :

Todos os homens, sem exceção, entreviram por um instante a experiência da separação e da reunião. No dia em que verdadeiramente estivemos enamorados e soubemos que esse instante era para sempre; quando caímos no sem fim de nós mesmos e o tempo abriu suas entranhas e nos contemplamos como um rosto que se desvanece e uma palavra que se anula; na tarde em que vimos aquela árvore em meio do campo e adivinhamos, embora já não o recordemos mais, o que diziam as folhas, a vibração do céu, a reverberação do muro branco golpeado pela última luz; numa manhã, estendidos na relva, ouvindo a vida secreta das plantas; ou de noite, diante das águas entre os altos rochedos. Sós ou acompanhados vimos o Ser e o Ser nos viu. É a outra vida? É a verdadeira vida, a vida de todos os dias. Sobre a outra que nos promete as religiões, nada podemos dizer com certeza. (Paz, 1976, p. 109)

A experiência da separação e da reunião de que fala Octavio Paz, em Ferreira Gullar encontra um caráter não meramente lúdico, mas de perscrutação de si no mundo e do mundo nas formas de dizê-lo. “O homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem nunca acabar-se de todo.” (Paz, 1976, p.109). Por isso, a poética de Gullar é

constantemente busca e projeção. A recusa da epifania por Drummond e a oposição entre epifania e precariedade em Gullar, atestam somente que o poema necessita do falível para existir, assim como o enigma merece ser preservado para dar movimento à constante pergunta. “Essa grande recusa, que pode parecer o fracasso do homem, é, na verdade, o seu êxito, porque o mais autêntico da história do homem é a história de seu fracasso”. (Sant’Anna, 1972, p. 253). Se “Toda criação poética é histórica; todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável.” (Paz, 1976, p.122). Vejamos “Um instante”:

UM INSTANTE

Aqui me tenho
como não me conheço
nem me quis

sem começo
nem fim

aqui me tenho
sem mim

nada lembro
nem sei

à luz presente
sou apenas um bicho
transparente

(Gullar, 1999, p. 82)

Regido sob o signo da luz o instante apaga os conceitos e abstrai a consciência, que se torna livre das lembranças e das concepções. Na transparência, o sujeito “existe mais”, porque “nada existe fora do instante”. No poema, a reflexão histórica da filosofia se refaz singularmente. Aí estão as instâncias fundamentais do instante, preconizadas na história filosófica: tempo, permanência, abstração, simultaneidade, transitoriedade e percepção.

A simbologia é da transparência e o olhar tenta estabelecer uma relação com o real que resgata recorrências na Arte de Gullar. Sem começo nem fim, destacado do tempo, a consciência se aprofunda pelo “esquecimento” do mundo, preparando o ser para a *viragem*. Lembrando Jaspers: “Existir é o aprofundamento do instante, de maneira que é o cumprimento temporal do presente, que, contendo em si o passado e o futuro, não se desvia nem para o futuro nem para o passado” (Reichmann, 1981, p.9). Lembramos que o impacto sensitivo do instante de fulguração remonta, em Gullar, para a sua “Teoria do Não-objeto”, que pressupõe o puro contato fenomenológico com mundo.

Mas cabe aqui perguntar se o olhar para o instante não é típico do olhar de recorte e redução da fenomenologia. Não cabe aqui uma descrição absoluta da fenomenologia como a corrente filosófica consolidada na filosofia ocidental por Husserl e desenvolvida, entre outros, por Merleau-Ponty. O Olhar fenomênico em Gullar tem, sim, parentesco com a exterioridade conceptual de sua obra, mas é importante aqui analisar não

essa exterioridade, mas como acontece particularmente na consciência do sujeito lírico presente nos poemas gullarianos e como interpreta o poeta o conceito na construção do poema, pois qualquer conceito da fenomenologia clássica terá valor singular em Gullar. O princípio gerador do olhar - é do poema -, entretanto, pode ser entendido, guardadas as proporções, como uma redução, um alheamento do conceito, um desvio da convenção e uma amplitude da consciência em sua relação com o objeto na busca de uma *o objeto do eterno retorno* origem. Mas essa consideração não define totalmente o projeto do olhar e da experiência poética de Ferreira Gullar, senão apenas introduz uma problemática. Primeiramente um aparente paradoxo se nos impõe: como conciliar o projeto de idealidade transcendental do instante com a consciência de precariedade e finitude corporal? O que constatamos é que se houvesse realmente a possibilidade de transparência pura, não haveria o poema. O poema só existe enquanto suplência frente à idealidade, no entanto, o trabalho com o poema busca um "suplemento de origem", ainda que retorne à mundanidade, ao "sujo" do humano e o médium mimético do cotidiano. Segundo Louis Lavelle:

O instante, é verdade, se bem que evanescente, goza a este respeito de uma espécie de privilégio. Ele é o encontro que a consciência faz do ser numa coincidência fugitiva e lamento somente não poder conservá-lo,

de não poder transformar a instantaneidade em onnipresença. (Reichmann, 1981, p. 63)

O precário, neste sentido, não só impõe um limite ao corpo mas também à linguagem :

... MINHA LINGUAGEM É A REPRESENTAÇÃO
DUMA DISCÓRDIA
ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO...

(Gullar, 1997, p. 258)

É dessa matéria que o poeta se alimenta: de uma projeção errante e a presença marcante do corpo enquanto resistência. *Permanece*, no entanto, uma epifania sempre a se realizar *em completude* completamente, o que nos autoriza a colocá-la no cerne da atitude da consciência do sujeito lírico, tanto quanto do movimento de seu olhar e das suas percepções. A epifania como luz e o retorno ao humano: “para num sol que jamais somos nos consumirmos” (Gullar, 1997, p. 14). É dessa incompletude, ainda, que nasce a ligação mais estreita com a vida e o corpo, situando-o frente ao objeto que, impuro, remete à experiência de seu tempo histórico. Dois expedientes, portanto, terão que ser considerados em Gullar: a “consagração do instante” e a permanente idéia de “Luta corporal”.

As imagens constantes de fogo e transparência aliadas a de trevas e sombras (turvo, turvo, claro, claro), como bem ressaltou Alcides Villaça (1988), mostram a tensão de um impulso lírico frente à consciência da impossibilidade, um ir e vir de sua poética, do reflexivo de conceitos e avaliações até às imagens e percepções líricas sensoriais. O olhar fenomênico em Gullar procura o “fogo” do alarido, as vozes que emanam do banal, a plenitude do instante vivido, a noite mítica de uma modalidade transparente da existência, puro espaço e deseja: “Ah, ser somente o presente:/ esta manhã, esta sala” (Gullar, 1999, p.91), mas constata que “O corpo vem/ do metal da treva/ porejando luz na parte leprosa/ da figura/ ... medita relâmpagos sobre despojos” (Gullar, 1999, p.88).

Em meio às tensões apresentadas e no decorrer no processo produtivo de Gullar, seu olhar, no abrandamento do espírito, principalmente no último livro, tende, no entanto, a aliviar as tensões numa idealidade transcendental, com vimos em “Um Instante”. O bicho transparente é afirmado, mesmo diante das impossibilidades do projeto totalizante.

Para Merleau-Ponty, o maior problema da redução fenomenológica é justamente a impossibilidade da redução completa. O filósofo realiza uma crítica epistemológica do tema, afirmando que “a redução era apresentada como um retorno a uma consciência transcendental diante da qual o mundo se desdobra em uma transparência absoluta”

(Merleau-Ponty, 1994, p.7), mas é justamente o que nos autoriza a unir a perspectiva do olhar fenomênico em busca da transcendentalidade e a marca de experiência do corpo e da vida em Gullar e de

que nossa existência está presa ao mundo de maneira demasiado estreita para conhecer-se enquanto tal no momento em que se lança nele, e que ela precisa do campo da idealidade para conhecer e conquistar sua facticidade ... nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós (Merleau-Ponty, 1994, p.12)

Buscar uma *unidade* entre os sujeitos e objetos é buscar uma unidade da imaginação realizada pela memória e o tempo presente, articulada pelo projeto poético de construção dessa idealidade no poema. Ora resistência e projeção, ora integração e abarcamento, a poética de Gullar trabalha a busca de uma essência, uma unidade natural no instante porque, ao mesmo tempo, a *duração finita da precariedade* ensina que “ninguém vive a morte/ quer morto/ quer vivo/ mera noção que existe/ só enquanto existo” (Gullar, 1999, p.48). Vale lembrar Merleau-Ponty: “A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo” (Merleau-Ponty, 1994, p.18). A

unir opostos

expansão fenomênica do olhar mostra uma impureza na revelação, a presença plena latente logo se dissipa, apesar de retratada no poema como esforço da intencionalidade, fica “um rio sem foz e sem começo” (Gullar, 1997, p.6), *involuntário e necessário*, um leito de sal florindo logo apodrece, para novamente um clarão iniciar a busca no espanto. A voz ilusória de uma presença absoluta, de uma verdade pura, dá lugar à voz disseminatória da suplementariedade, que ora acorda, ora adormece, ora é vertigem, ora linguagem, ora permanente, ora de repente, ora pondera, ora delira, já que “O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, assim como a Arte, é a realização de uma verdade” (Merleau-Ponty, 1994, p.19).

Percebemos, assim, pelos termos utilizados, tanto pelo poeta quanto por nós, que o campo semântico da epifania circula ao redor do fogo, iluminação, alumbramento, clarão, visão, etc., e regem a didática poética de Gullar.

O fogo, na tradição simbólica da maioria das culturas, representa o incio e fim de todas as coisas. O fogo é o centro original, emanador de tudo e convergência do todo. Na obra de Gullar representa a viragem valorativa, marcada pelos momentos de epifania. Segundo Gaston Bachelard:

O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de um pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado ... o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. (Bachelard, 1972, p. 25)

Presença diária, o fogo, simbolicamente, no decorrer das culturas é confundido com a própria vida: a centelha primeira e a direção última dos corpos e das almas. Também a matéria mais sutil: do fogo à luz a vida perde sua amarra carnal, esgota as dores, e a tudo compõe com a sutileza da invasão e do silêncio. Heráclito: “Pois todas (as coisas) o fogo sobrevivendo discernirá e empolgará” (Heráclito 1996, p.4). A “chama da fartura”, para o filósofo pré-socrático, congratula todos os elementos. Observando as fogueira na Grécia noturna Heráclito diria: os deuses estão ali. Oráculo primeiro, o fogo é o grande mestre abstrato dos seres. É preciso saber-lhe apanhar a sabedoria, é preciso tornar-se fogo para apreendê-lo.

Dois grandes pensamentos “emanam” do fogo: Heráclito e Bachelard. A “poética do fogo”, para Bachelard, estabelece relação entre a intimidade mais humilde e a cosmogonia mais ampla:

O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração.

Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor.

Volta-se a tornar matéria e ocultar-se, latente, contido, como o ódio e a

vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse ... Pode contradizer-se: é portanto um dos princípios de explicação universal. (Bachelard, 1972, p. 21-2)

Se, nos primeiros livros de Gullar, o símbolo da luz contrastava-se dialéticamente com as trevas ("clarão soterrado"), em *Muitas Vozes* a luz já é mais plena. O fogo, vida e assombro, sinal da epifania, torna-se o elemento primordial ao qual opõe o poeta a luta contra a morte e o desafio da linguagem.

Registre-se o léxico que envolve o campo semântico do fogo, na poesia de Ferreira Gullar : fulguração, lume, clarão, fogo, luz, faíscas, calcinados, brilho, incêndio, facho, acende, apaga, labareda, claridade, ilumina. Registrem-se as expressões na sua obra anterior:

Que voz diurna cresce cresce do chão
(Gullar, 1997, p.4)

Fonte, flor em fogo
(Gullar, 1997, p.5)

Com a minha incerteza vos ilumino
(Gullar, 1997, p.5)

A vida arde intensamente
(Gullar, 1997, p.9)

Apagou-se-lhe toda cintilação

(Gullar, 1997, p.12)

A claridade destrui os cavalos num chãos de evidências
(Gullar, 1997, p.28)

Acende o riso
(Gullar, 1997, p.80)

A simbologia do fogo em Gullar relaciona-se, principalmente, com o sentido da visão, mas o poeta articula constantemente, na medida em que aproxima o fogo da fulguração do instante, à questão das vozes. Pois são as vozes, advindas do espanto no instante, que “põem fogo na boca” e iniciam o estado de espírito da composição. Em *Muitas Vozes*, portanto, a associação entre fogo e instante consolida a prática poética de marcar o recorte temporal com o espacio-tempo de nascimento do poema (e do poeta). No poema já citado “Nasce o poeta”, a simbologia em torno ao fogo e à luz aparece sob o signo “aurora”, um clarão que marca a chegada do poema por um dado experimental sensitivo:

Nasce o Poeta

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

uma aurora
oculta num barulho
uma pedra
turva

a palavra
dita entre ráfagas
de chuva
e lampejos na noite

(Gullar, 1999, p.10)

Poderemos verificar, quanto ao instante, basicamente três modos de aparecimento em Gullar. Como parte da experiência, primeiramente, o instante será uma epifania - vivencial - que romperá com a espacialidade temporal, o tempo cronológico e a mesmice cotidiana. Não sendo movimento nem repouso, mas algo destacado do tempo, o instante, num segundo momento, se instaura na consciência do poeta, produzindo estranhamento com o mundo, liberando a consciência do passado, permitindo a sensação de transparência de que fala Gullar - que Valéry entende como "sensação de universo", aproximando tempos e espaços numa simultaneidade radical. Mas chega a composição, e neste terceiro momento o poeta, novamente, temporaliza o instante na linguagem, que é ordenação. Mas a riqueza da operação não está no instante nem na ordenação, senão no espaço intervalar criado pelas instâncias. A epifania-em-progresso introduz elementos intervalares criados pelo instante na ordenação temporal da linguagem, assim, a horizontalidade discursiva do mundo ganha uma verticalidade singularizante no poema. A razão poética, mais estética

que conceptual, irá, desta forma, criar uma coerência mais complexa, pois estará dinamizada pela dimensão intervalar. Vejamos o que diz Gaston Bachelard:

Sí, pues las simultaneidades acumuladas son simultaneidade ordenadas. Ellas dan una dimensión al instante puesto que dan un orden interno ... y todo orden es tiempo. El orden de las ambivalencias en el instante es por lo tanto un tiempo. Es precisamente esse tiempo vertical que el poeta descubre cuando niega el tiempo horizontal, es decir el devenir de los otros, el devenir de la vida, el devenir del mundo (Bachelard, 1972, p. 117-118)

Um devir que parte do aprofundamento no presente, um “*topos*” do desejo do corpo infinito:

Ah, ser somente o presente:
esta manhã, esta sala.

(Gullar, 1999, 91)

Pois:

A vida é este
facho
diurno
e ardente:



só presente.
Rio, ris, ri-se a manhã.

(Gullar, 1999, p.71)

2. A aproximação e a simultaneidade

O instante torna-se metáfora para o que denominamos “poética da aproximação”, pois todos os elementos poéticos serão aproximados ao poeta e, conseqüentemente, possibilitarão a criação de sucessivas libertações: como a matéria de sua poesia parte do vivido e não do literário, o *phatos social* será visto, portanto, não raras vezes, por intermédio do próprio corpo. A *História*, o percurso dos fatos sociais no tempo, será conduzido ao instante próximo, observado em seus detalhes ínfimos, daí a abordagem do mais simples cotidiano e, desta maneira, a proximidade com o corriqueiro da fala comum estranhada no verso prosaico que compõe seus poemas “Ao Rés da Fala”; o passado retornará na percepção momentânea, e se transformará noutro; os objetos distantes, do presente espacial e da memória alcançarão, no instante, uma congratulação simultaneísta.

Entendemos o processo de associação de temáticas aparentemente distantes na obra de Gullar justamente pelo espírito de

simultaneidade que pressupõe que “uma coisa está em outra”. Assim, as bananas podres igualam-se à tragédia das classes sociais, como muito bem sublinhou Leando Konder:

Compreendi que as bananas podres da quitanda do meu bairro tinham a ver com o mar, que a política empobrecida do meu cotidiano tinha a ver com a história. Que a mesquinhez da angústia presente tem a ver com a universalidade da nossa vocação humana. (Konder, 1980, p. 107)

Através da razão poética singularizada no instante, poderemos entender algumas constantes gullarianas de inversão conceptual. É trazendo tudo ao mesmo espaço e no mesmo tempo que a viragem será melhor realizada. Todo o projeto gullariano conduzirá à aproximação: o instante, o cotidiano, o corpo, a razão particular, a poesia singular, a realidade objetiva.

Uma concepção, neste sentido, aponta um clímax do projeto poético de Gullar, influenciando grande parte de sua poesia: o *Poema Sujo*. Pautado no apelo à simultaneidade, resgata, numa memória presentificada na linguagem, São Luís do Maranhão, trazendo o amálgama “turvo” na construção “clara” do poema. Tudo se volta, em outra medida, para o presente, a memória dos fatos distantes atualiza-se na escritura presente. Assim como “muitos dias há num só” ou “a cidade está no

homem”, todas as vozes avolumam-se na Voz do poema, o “outro” vem ao presente lírico do verbo, as palavras mesmas, no amálgama da Voz, vêm à palavra escolhida no poema. Alcides Villaça já ressaltara a “visão aérea” do poeta, que aproxima coisas, situações e tempos, para trazê-los “à luz presente”: “O mesmo silêncio/ voava em zoadas/ nas copas/ nas palmas/ por sobre telhados/ até uma cadeira/ que enferrujava/ na areia da praia/ do Jenipapeiro/ e ali se deitava:/ uma nesga d'água/ um *susto* no chão/ fragmento talvez/ da água primeira/ água brasileira” (Gullar, 1999, p.27).

Um tempo mítico só se atualiza na linguagem e no pensamento poético. Tudo vem e, entretanto, se apaga na plasmação de uma consciência, na neutralidade do conceito e do nome. É pela percepção de uma consciência expansiva que as relações são aproximadas:

tem a ver tem a ver
com estas bananas
onde a tarde apodrece feito uma
carniça vegetal

(Gullar, 1997, 296)

Já em *A Luta Corporal* o poeta anunciara seu projeto de aproximação:

O relógio alto, as
flores que o vento sub-

juga,
a grama a crescer
na ausência dos
homens.

Não obstante,
as praias não cessam.
Simultaneidade!

(Gullar, 1994, p.18)

Insistentemente o que passa longe do olhar do poeta carrega cada situação com seu volume de acontecimentos, dando a impressão que se pode verificar o mundo em sua amplitude a partir de cada átimo, cada centelha. Assim, é no instante que a *simultaneidade* atinge sua plenitude. Como defende Octavio Paz , “A história é o ligar da encarnação da palavra poética” (Paz, 1976, p.53), ainda dizendo: “O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heróico, uma visão de divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ...” (Paz, 1976, p. 55). Tempo e espaço se avolumam num agora da imagem e da percepção, a sensação recolhe na experiência objetiva o poema para definitivamente torná-lo ainda mais presente. Tudo isso, no entanto, não é fruto somente de uma atitude poética textual, mas tem a ver com uma concepção política que defende a singularização do olhar. A vinda ao presente também é uma procura e um reconhecimento de uma identidade específica através da

singularização, tanto quanto um meio realmente de criar uma inovação sem a cópia de moldes pré-estabelecidos.

3. O corpo e o olhar

O que há de mais próximo à consciência, para um olhar atento à proximidade e à realidade objetiva, é o corpo. Na poética de Gullar, o surgimento do poema no instante é um acontecimento, primordialmente, das sensações: a visão de xícaras empoeiradas no silêncio de uma caixa, o cheiro da tangerina aberta pelo filho, na sala, a audição de vozes das ruas ou de um pombo que “explode”, de repente, voando subitamente a sua frente, o tato no próprio corpo revelando uma presença, o paladar da fruta (“que só o sabes se a comes”, Gullar, 1999, p.53). O instante pressupõe uma presença carnal empírica diante dos fatos. Sendo assim, o conhecimento construído na poesia sairá desta relação sensível com o mundo. Há, portanto, um conhecimento adquirido nas sensações, em que os acontecimentos do corpo, associados às ligações de sentido, conduzem a reflexão intelectual sobre os fenômenos.

Desde o início de sua trajetória poética até seu último livro de poemas, *Muitas Vozes*, há um constante retorno do imaginado ao corpo presente, situado na experiência do instante. A consciência de um homem

frágil, apontada por Davi Arrigucci Jr (1998), vem desde a experiência dos anos de exílio indo até as relações de perdas dos amigos e dos parentes próximos. A poesia, a Arte como um todo, entra dessa forma como uma possibilidade de resistência que alimenta forças e torna o mundo mais “palpável”. O corpo é visto por Gullar como um depositário de ecos, vozes, imagens, sensações que, no clímax do assombro poético revela dessa Voz interior uma Voz do poema. Alcides Villaça já sugeriu que a relação de simultaneidade que imanta corpo e poema, o que acrescentaríamos, entretanto, é que tudo volta-se, novamente, para a situação de experiência que impõe o instante como meta e como origem:

No corpo do homem (e no poema, que o imita) cabe tudo ... A simultaneidade passa a ser, por isto, uma espécie de obsessiva natureza do corpo, uma obsessiva necessidade de participação do corpo em todas as coisas (Villaça, 1994, p. 18)

A relação corpo/instante é o que entrevemos no poema

“No Corpo”, emblemático para tal situação:

De que vale reconstruir com palavras
o que o verão levou
entre nuvens e risos
junto com o jornal velho pelos ares?
O sonho na boca, o incêndio na cama,
O apelo na noite

agora são apenas esta
contração (este clarão)
de maxilar dentro do rosto.

poesia é só o presente.

(Gullar, 1997, p.204)

A memória passa pelo fio estreito do vate corporal,
a(s)cendida pelo lume do momento efusivo. Apenas uma contração de
maxilar no rosto, a poesia surge entre a finitude do corpo, a antevisão de
finitude da própria consciência e o desejo de superação na presentificação do
corpo pela linguagem. A matéria da consciência necessita da carne para ter
sobrevida e a Arte, neste sentido, desempenha papel fundamental na
existência, fato atestado na utilização da poesia no viés político engajado ou
no interior da luta existencial. As tensões da vida são realizadas pela Arte e
sentidas no labor poético, na sua pergunta fundamental:

Traduzir uma parte
na outra parte
 que é uma questão
 de vida ou morte -
 será Arte?

(Gullar, 1997, p.309)

Contra o limite do corpo é que o poema se impõe no
projeto de superação:

Ultimamente, eu sinto a necessidade de afirmar o permanente sem abrir mão do precário. Eu sei que vou acabar, mas o fato de estar aqui, pegando nesse osso da minha cabeça, sei que estou aqui. Meus dedos me dão consciência da minha presença. É uma luta meio maluca, pois sabe da fatalidade, não quer se iludir, mas apesar de tudo procura fundar o permanente (Gullar, In: Ferraz, 1997, p. 29)

Podemos aproximar essa opinião, trazendo a poética anterior para *Muitas Vozes*, para a composição do poema "Tato":

Na poltrona da sala
as mãos sob a nuca
sinto nos dedos
a dureza do osso da cabeça
a seda dos cabelos
que são meus

A morte é uma certeza invencível

mas o tato me dá
a consistente realidade
de minha presença no mundo

(Gullar, 1999, p. 75)

No último livro, *Muitas Vozes*, a consciência da morte atinge mais veracidade e se distancia da simples concepção teórica, tornado-se ainda mais vinculada ao corpo. A estreita ligação entre corpo/morte/poema/instante, levando em conta as considerações anteriores,

torna-se mais clara quando os temas se unem num único poema (poema que, não por acaso, na reunião temática do projeto poético possui o nome de “poema”), carregado da formação e consolidação do próprio *modus operandi* do poeta:

POEMA

Se morro
o universo se apaga como se apagam
as coisas deste quarto
se apago a lâmpada:
os sapatos-da ásia, as camisas
e guerras na cadeira, o paletó-
dos-andes,
bilhões de quatrilhões de seres
e de sóis
morrem comigo.

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

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

(Gullar, 1997, 205)

A vida é vista como única, assim como é irrepetível o instante (“Só que ninguém poderá ler ... a mesma história”). O universo

continua, mas sem a presença da consciência que ora se afirma no poema. Os sentidos, com efeito, é que guardam a consciência, manifestado no poema pela primazia da visão (“se apago a lâmpada”). Sem a sensação e a experiência corporal o mundo não existiria, tudo no corpo depositado, toda memória (“bilhões de quatrilhões de seres”) também se apagam, ficando só o poema como presença. Noutro momento, o poeta afirmaria, sob consciência da luta entre a linguagem e a vida, o sentido da permanência: “Tudo o que sobrar de mim/ é papel impresso” (Gullar, 1997, p.325). Sobre esta questão é *Dentro da noite veloz*, título de outro livro do poeta, que o corpo recorta o tempo para transcendê-lo no instante e fixá-lo no mundo através do poema, que sem dúvida existe, menos “palpável” que a carne, porém mais permanente que a vida finita. Como a vida, o próprio poema em sua luta é precário, falível, incompleto (“Há quem pretenda/ que seu poema seja/ mármore/ ou cristal - o meu/ o queria pêssego/ pêra/ banana apodrecendo num prato/ ... Ah quem me dera/ o poema podre!/ ... como um desastre em curso”, Gullar, 1987, p.30). A “palavra poética se sustenta pela negação da palavra” (Paz, 1976, p.99), procura a voz primeira além da convenção, transformando-a em som dissipado até que no instante o “clarão” diga muito mais, para além do que o poema não consegue dizer.

É da última fase, de *Muitas Vozes*, ainda dois poemas que reafirmam a concepção do poeta em torno ao tema, dois poemas, *Nova concepção da morte* e *Morrer no Rio de Janeiro*, marcam definitivamente a



aproximação entre o caráter passageiro do existir, a necessidade da poesia como luta, o desejo de transcender na epifania do instante a precariedade do ser como condição primeira, a condição corporal precária sendo superada pelo modo de conhecimento que a poesia realiza, afirmando uma presença entre a transitoriedade das coisas. É “do fundo do corpo, onde a morte mora” (Gullar, 1999, p.67) que a relação com a realidade objetiva estabelece uma ligação mais intensa em que “alguém que esteja perto e que apure o ouvido/ certamente ouvirá, como estranho alarido,/ o jorrar ao revés da vida que vivera/ até tornar-se treva o que foi primavera.” (Gullar, 1999, p.69). A última fase, ainda, para aqueles que entendem que o poeta vem se “repetindo” nos últimos livros, vem marcada por uma ligação muito mais intensa com a experiência real, evidenciando uma mudança de tom, muito mais coeso, tornado a poesia muito mais situada e numa relação mais “verdadeira” com a escrita. É o que entrevemos na relação do poema último citado com um depoimento do poeta, em que fala de sua atitude diante da morte :

"Ele (o poema) surgiu primeiro por causa da grande quantidade de amigos mortos, como Ênio Silveira, Antônio Callado, Darcy Ribeiro, um atrás do outro. Então, um dia, conversando com minha namorada, eu tive uma alucinação. Ela me dizia que achava estranho essa coisa da pessoa estar aqui, cheia de sentimento, de idéias na cabeça e, de repente, desaparecer. E eu

fiquei pensando que não desaparece, que aquelas idéias ficam concentradas num determinado ponto do espaço. Assim surgiu a imagem de uma vertigem do buraco negro, da morte sugando tudo que se pensou, viveu, um alarido ao revés, do tempo jorrando pra trás, até tornar-se treva o que foi primavera. (Gullar, In: Ferraz, 1997, p.30)

O depoimento evidencia uma transcendência pela matéria (fica concentrado num ponto do espaço), marcando uma atitude de opor à morte o poema, explicando, em parte, porque um materialista tanto expõe relações de assombro, susto, espanto, diante da realidade comum. A precariedade não se conforta, não se conforma, mas é uma existência possível e digna, tanto quanto é mais bela e intensa a permanente luta do que o acomodar-se à convenção.

Recusando o centro inteligível transcendental da Idéia, não respeitando a autoridade dessa voz anterior de uma suposta realidade primeira, o poeta cria na relação imediata com o objeto sua própria voz a partir do conhecimento sensível da relação do olhar e do corpo com o mundo. Se para o pensamento cartesiano pensar é pôr-se à distância da experiência, fazendo com que “entre a ordem empírica e a reflexão há um abismo de recusa” (Novaes, 1997, p.11), na poética de Gullar entrevemos o corpo fundamentando a Idéia. Na mesma direção Merleau-Ponty diria que

só a experiência sensível denuncia a cegueira da consciência, pois a “ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (Merleau-Ponty apud Novaes, 1997, p.13). Quando Merleau-Ponty escreve: “Somos o mundo que pensa, o mundo que está no âmago de nossa carne”; ou ainda, citando Cézanne, “eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim” (Merleau-Ponty apud Novaes, 1997, p.13), ele estava propondo uma mudança radical na forma de pensar. Para o filósofo, mesmo a idéia do espírito se estabelece sobre o *solo* do corpo, mas não é nem na natureza transcendente, nem no espírito imanente que enxergamos além do horizonte, antes na *tensão* esquecida desses dois pólos. Tratando os sentidos como fenômenos objetivos o olhar do sujeito lírico de Gullar “ouve muitas vozes” que emanam do mundo. O olhar , neste sentido, vê muito mais que o objeto e o corpo sente muito mais que a própria sensação. Há, como vimos, um entrelaçamento entre o ato de ver e o ato de conhecer; mas ver, no sentido metafórico em que está posto na linguagem - conhecer -, não se limita ao olhar: está na raiz do esclarecer, do esclarecimento, fazendo-se valer na expressão comum.

Até mesmo uma filosofia drasticamente empirista sabe que a coincidência de olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão : o ouvido, o tato, o paladar e o olfato também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta. O vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos

é na tensão

é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade. (Bosi, 1997, p. 66)

Porém, há uma distinção entre o olhar receptivo e o olhar ativo; o primeiro recebe estímulos involuntários e se espanta, o segundo realiza um ato intencional. A epifania pressupõe um olhar receptivo, porém, já maduro e potencialmente atento, esse olhar quer reunir a dispersão numa concentração e conduzir a fragmentação ao uno. O olhar-conhecer da epifania quer a mente pura, lisa. “*O mundo é transparente para a mente translúcid.*” (Bosi, 1997, p.70). Mas “Fixar o olho da mente nas formas puras é o método que conduz ao resgate da alma ameaçada pela desagregação do corpo.” (Bosi, 1997, p.70).

Marcada pela experiência, sobretudo, a poética de Gullar solicitará o corpo na composição. Dele precisa para partir e nele se parte nas tensões de superação pela linguagem, como no poema de *Muitas Vozes*:

MAU DESPERTAR

Saio do sono como
de uma batalha
travada em lugar algum

Não sei na madrugada
se estou ferido
se o corpo
tenho
riscado

de hematomas

Zonzo lavo
na pia
os olhos donde
ainda escorrem
uns restos de treva.

(Gullar, 1999, p.79)

O poema é marcado pelo acontecimento do corpo na cotidianidade, evidencia a falibilidade do organismo no transcurso do tempo. Parte de impressões situadas da subjetividade (“Não sei na madrugada/ se estou ferido/ se o corpo/ tenho/ crivado/ de hematomas”) que recorrem a partes do corpo para se destacarem. É uma postura que parte da constatação que nosso aparelho cognitivo não poderá abarcar a realidade-em-si e que, portanto, é fenomênica, pois o corpo fixa o instante pleno, mas logo entrega-o ao fluxo contínuo do mundo na descontinuidade de uma razão.

4. O cotidiano e o prosaico

Aproximando os fenômenos de uma unicidade, Gullar recolhe as falas ao seu redor, estranhando-as nos poemas. A poética gullariana acompanha a “descida” ao terreno sólido e palpável da matéria, ao mesmo tempo em que tal descida busca, dialeticamente, uma superação do

real justamente por estar cada vez mais ligado à realidade e à experiência.
Acompanhando a tradição moderna, o verso prosaico rompe com as formas consolidadas da literatura, sendo possível uma libertação para a singularidade.

Assim como o poeta retira poesia da aparente banalidade cotidiana, também o prosaísmo do verso ressalta o poético do cotidiano das palavras. É uma “poesia que vai emanando lenta e sutil, mas firme, de onde menos se espera” (Arrigucci, 1992, p.47).

Assim, menos literarizada que vivida, a poesia de Gullar retoma a sociedade, o tempo histórico circunstancial, os espaços privados, o ínfimo, o detalhe da vida das cidades diante da sensibilidade apurada do observador perspicaz.

Essa aderência do escritor a temas de sua realidade imediata e do mais “humilde cotidiano”, como disse certa vez Bandeira, significa, antes de mais nada, uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados não poéticos ... É claro que esse deslocamento do foco de interesse literário para o prosaico e a vida de todo dia fazia parte de um contexto mais amplo, dominado pela preocupação com a realidade brasileira. (Arrigucci Jr., 1992, p. 53)

Sendo o instante uma metáfora da aproximação, mas também contributo à singularização da fala comum numa nova linguagem, há em Gullar uma atenção às formas primeiras da vida - o cotidiano "banal" e a fala comum - e da Arte - a sintaxe simples, os vocábulos comuns -. Formas de um desenho básico que tocam as configurações mais complexas da vida e da Arte, e promovem pela aproximação ao cotidiano uma separação da razão consolidada de uma comunidade universal.

Poetizar a banalidade cotidiana, de alguma forma é voltar ao elemento primordial do apagamento, da totalidade e do *mythos* na profundidade do instante, que recortado e ressaltado da continuidade veloz das coisas é a busca de uma intensidade mais duradoura, portanto permanente da existência. Como sublinha Alfredo Bosi em *O Ser e o tempo da Poesia*:

A atividade poética busca uma relação intensa com o "mundo-da-vida", tal como Husserl definia o estado pré-categorial da existência ... A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. Este rio, aquele rosto, esta rosa, aquela nuvem: imagens e situações unitárias e inconfundíveis: eis os "sujeitos do poema". (Bosi, 2000, p. 132)

É dessa forma que entrevemos a imagens mais simples aliada às reflexões mais singulares: os óculos do pai, as conversas na sala, os sons de gatos e cães, as frutas no movimento interno, os detalhes de gavetas, os sons no quarto escuro, etc. Assim como o transcendente e o precário convivem no instante gerando um devir, o banal - fulgurado pelo instante - convive com a tensão sígnica no frescor da linguagem. *imp.*

. Destarte, entre o olhar para o fenômeno, o olhar da história e a história do olhar, podemos entender a junção do homem, política e historicamente engajados, com o poeta sensorialista dos fenômenos na instantaneidade das percepções, ou seja, podemos entender uma poética participativa na reflexão de seu tempo histórico enquanto o olhar trabalha, preferencialmente, o recorte temporal fenomênico.

CAPÍTULO IV

1. A Voz poética

Ao preterir a autoridade primeira das verdades, das convenções, Gullar está, ao mesmo tempo, se responsabilizando em substituir tal autoridade por uma presença poética, e construindo uma noção de mundo no interior e da linguagem.

Muitas Vozes nos dá a indicação do círculo central da abordagem. A voz no livro é do poeta, mas que carrega outras vozes - poemas lidos, frases da rua, discursos apropriados, sugestões do inconsciente. As vozes de Gullar carregam poetas, objetos e sinais que irão compor a voz - dialeto - do poeta na invenção do poema. A voz, portanto, vista sob a perspectiva da hipótese de nosso trabalho, terá o valor de um modo de conhecimento autônomo, construído na poesia por intermédio da desconstrução de outras vozes discursivas anteriores.

É neste sentido que abordaremos a transformação da voz - da autoridade primeira e pública dos conceitos - para a voz poética - construção estética de um projeto ético, dentro de um universo interno de significações e valores próprios. É neste sentido, da passagem da voz para a "voz poética", que entenderemos a posição filosófica de sua poesia, que recusa a verdade conceptual primeira e cria uma outra, estética, no poema. X
Faremos a distinção entre "voz", representando conceitos enraizados na

comunidade, no sentido logocêntrico de que fala Jacques Derrida; e “voz poética”, representando um sentido poético da organização da linguagem, engendrada pela poesia de Ferreira Gullar, aproximando o conceito - voz poética - à verdade contingente criada pela direção filosófica da razão poética no poema. Em Jacques Derrida, paralelamente, encontramos uma abordagem da voz e do tom que consideramos adequada aos nossos propósitos.

A tradição da poesia crítica metalingüística alcança, em Gullar, uma etapa em que se articulam motivos e procedimentos, por isso, após a abordagem da voz autoritária, baseada nas concepções críticas de Derrida, com o objetivo de definir a verdade logocêntrica primeira, abordaremos a noção de voz poética (e de vozes) presente na razão interna dos poemas de *Muitas Vozes*, com o objetivo de verificar como o poeta constrói, pela coerência estética, uma verdade além da verdade pública, ou seja, sua voz poética entre as muitas vozes. Tal conceito de voz, em Gullar, é instituído poeticamente no interior de significações que se *repetem* *circularmente* na obra do autor. Uma vez instituído o conceito poético da voz, ele é deslocado entre os poemas e articulado a partir da concepção particular do universo em questão. *Muitas Vozes* dá a indicação não só da temática do livro em si, mas consolida dentro da obra do poeta uma tradição pessoal de abordar o alarido das vozes, advindo do instante epifânico de

percepção, como uma das fontes primordiais de surgimento do poema no nível de existência/experiência.

Para Jacques Derrida existe uma voz autoritária, uma “carne espiritual” que está implícita na racionalidade ocidental como imperativo logocêntrico, indicador de *verdades opositoras* excludentes que deram origem ao *cerceamento dos discursos* num autoritarismo ético e etnocêntrico primeiro. A história da *verdade ocidental*, para o filósofo francês, é calcada num império logocêntrico baseado no *fonocentrismo*, subordinando a escrita à mera *representação de uma origem*. Para uma concepção logocêntrica o *significante escrito* é representação de uma presença anterior ligado à *phoné, à voz*.

Assim, a escritura foi rebaixada a um segundo plano, inferior à verdade original de uma voz (da fala) que possui autoridade e presença na fundação de uma verdade. É um pensamento que deu origem ao *cartesianismo*, que trabalha com oposições absolutas entre *vivo x morto, bom x mau, claro x escuro*, etc., e que deu origem, em Saussure, à concepção do signo composto pela oposição pura entre *significante e significado*, raiz da lógica estrutural. “Vivo” seria a voz primeira da autoridade baseada na fala e na presença da fala no mundo, “morta” seria a escrita, mera representação distante dessa verdade. Uma cena filosófica *ilustra bem o caso*. Sócrates narra a Fedro o diálogo do egípcio Thoth ao rei Thamous, quando aquele diz ter descoberto um remédio (*pharmakon*) para a memória, que seria a escrita

(*grammata*). Mas há uma recusa da descoberta e a argumentação do rei é baseada na suposta autoridade da voz, origem e proximidade da presença plena. O rei argumenta que o remédio - a escrita - fará com que os homens “repitam sem saber”, porque a fala e o poder do *lógos* está na razão direta de sua proximidade para com a sua origem, a fala. Assim, o *lógos* seria um “filho” e sua *origem* seu “pai”. A escrita, sendo rebaixada à representação da fala, “falaria” sem a presença do pai, a autoridade suprema, tornando-se (a escrita) uma espécie de parricida, podendo dizer aquilo que o pai - a voz primeira - não teria dito, desconsiderando assim a presença da autoridade primeira do pai. A escrita seria “letra morta”, pois o *mythos* (a narrativa escrita) estaria longe da verdade primeira da voz.

O fonocentrismo, para Derrida, é o privilégio da voz e do “ouvir-se falar”, quando o sujeito afeta autoritariamente sua interioridade, relacionando com o imperativo da presença e de uma verdade em forma de auto-afecção do indivíduo para consigo mesmo. Em *A voz e o fenômeno*, Derrida encontra o mesmo imperativo logocêntrico na fenomenologia de Husserl. Para o autor de *Investigações Lógicas*, a idealidade original não está na *expressão*, que para ser forma autêntica do signo dispensa o objeto, levando a fenomenologia, portanto, a preocupar-se exclusivamente com a origem da subjetividade transcendental baseada no *querer-dizer* e na *intencionalidade pré-expressiva*, diferente da voz da poética de Gullar que necessita da realidade objetiva e de um dado empírico entre mundo e

intensas/intuições

sensações, tanto quanto da linguagem para surgir. A intenção, para Husserl, é pura subjetividade, opondo-se à intuição, que precisaria da relação com o objeto. O fenômeno corresponderia à redução do mundo e à subjetividade da consciência, longe da experiência.

Na poética de Gullar, diferentemente, a idéia de um signo primeiro passa pela relação empírica e objetiva entre consciência - intermediada pelas sensações - e o mundo, mas está também no esforço da linguagem em superar a si mesma e criar, *pela escrita* - no poema - uma visão que lhe informa sua coerência de mundo. A escrita poética, portanto, quando criativa, é uma linguagem *parricida* por excelência. Em outros termos, a ordenação do mundo numa outra razão se dará pela superação poética do cotidiano *pelo cotidiano* e a transformação das vozes conceituais do mundo na voz poética. Tal esforço da linguagem, por sua vez, encontra paralelo na relação entre consciência objetiva - advinda das sensações - e mundo, pois é o corpo que também luta pela "transparência/transcendência", no instante epifânico, diante do limite imposto pela precariedade corporal. Ao contrário, o subjetivismo puro e fonologocêntrico de Husserl, de certa forma, pressupõe, portanto, para alcançar a idealidade pura, a negação de todo *medium* representativo, como a materialidade do signo na experiência - a escrita -, entendendo-o a partir de uma *mundanidade*, estendida da linguagem ao corpo. A voz da autoridade primeira da fala, plasmada numa razão noemática pré-expressiva desde uma suposta origem, neste sentido,

seria o *medium* perfeito - por que menos mundano - para a afirmação de uma verdade e do ser como presença, pois existiria uma cumplicidade entre a voz e a idealidade original subjetivista, gerando uma significação também ideal. Para Derrida, esse teleologismo idealista implica no apagamento do *dado expressivo* e para nós, na mesma direção, no apagamento da experiência construtiva da significação e no cerceamento da possibilidade do poema de informar uma visão de mundo, na medida em que a prisão ao fonologocentrismo impede haver coerência do mundo *quando narrado* - impede, pois, o *mythos* -, tornando-se um “controle do imaginário” do escrito. Eliminar a expressão também é eliminar o sujeito situacional do poema, tornando a poesia mera reprodução de formas literárias desligadas da contradição fundamental, do poema e do homem, que é a experiência. Para Gullar:

Questionar a literatura significa abandonar os esquemas, reencontrar a experiência viva e palpitante do real, fonte da obra de Arte. Sem esse questionamento, não há criação literária propriamente dita, embora haja literatura ... Mas que significa questionar a literatura? Significa ter a consciência, implícita ou explícita, de que a literatura é um instrumento de conhecimento e transformação da realidade, através do qual o homem atualiza (formula, comunica) um tipo específico de experiência vital.

Qualquer experiência profunda questiona as formas da linguagem, a literatura existente (Gullar, 1978, p.20)

Só assim Gullar imagina elaborar uma poesia capaz de romper com a autoridade de uma suposta voz primeira, emanadora da estabilização dos conceitos. Vejamos o que diz Derrida, ao abordar a voz autoritária de uma verdade prévia:

O silêncio fenomenológico só pode, portanto, se reconstituir por uma dupla exclusão ou dupla redução: a da relação com o outro em mim, na comunicação indicativa, a da expressão como camada ulterior, superior e exterior à do sentido. É na relação entre essas duas exclusões que a instância da voz fará ouvir sua estranha autoridade. (Derrida, 1994, p. 80)

A poesia, vista sob o aspecto da intencionalidade fenomenológica, pode permite-se pensar como expressão de uma pureza tal qual o pensamento puro da redução. Aí está o projeto de reconstituir uma presença primeira que Derrida irá questionar, já que para o autor de *A voz e o fenômeno* “o momento da crise é sempre o momento do signo” (Derrida, 1992, p.94), e a presença, antes destinada a pertencer ao império fonológico, agora poderá ser criada, na extrema fugacidade do instante, na “crise do signo”. A Voz poética, portanto, para Gullar, está na escrita que, no

momento de crise, não por acaso sua condição plena, é o momento em que uma verdade estética deverá tencionar a verdade da convenção pública. Isto nos faz pensar que o projeto poético de Gullar caminha na tensão entre os dois pólos: o instante epifânico pressupõe uma pura auto-afeição de *subjetividade* e um *para-si absoluto*, momento em que haveria coincidência entre som e voz; por outro lado, há o retorno ao mundano e à constatação da precariedade, da poesia e do corpo. Ora, como a escrita é essencialmente “mundana” - e isso não será impedimento para o poeta, pelo contrário -, a poesia de Gullar se realizada na tensão entre a procura *na situação* do signo diáfano e, ao mesmo tempo, na constatação da precariedade dos instrumentais necessários para o projeto: a linguagem e o corpo.

Na tensão entre *instauração fugaz* do centro e *descentralização*, a complexa coerência se instaura e se dissolve. O poema se nutre da *contradição explorando*, assim, o *jogo de vozes*. A voz no poema, retomando as categorias antes essenciais, mas agora tratadas sob o aspecto do *evento*, só podem ser entendidas a partir de um *entremeio*, um *quase*, uma *tensão*, um tom que deixa sua marca apenas nos resíduos. Ao comentar a poesia de e.e. cummings, Alcides Cardoso do Santos explicita o entrelugar do poema, longe de qualquer conceituação prévia e, portanto, ao desinventar a posição logofonocêntrica da voz autoritária, constrói um tom disseminatório:

Suponhamos que a poesia não seja a re(con)stituição de uma essência ou de um conteúdo dissimulado por detrás do véu da forma e da aparência. Suponhamos, também, que as marcas e traços de que se constitui o poema não conduzam ou permitam qualquer forma de ascese ou exegese reveladora. O que resta, então, e tratar-se-á de restos, de uma escatologia do poético, o que resta, então, são marcas, traços, rastros e resíduos de uma presença que não terá jamais acontecido ... pensemos na leitura da poesia como evocação e exortação da impossibilidade mesma dessa presença e da necessária impossibilidade desse pensamento. Instruir esta reflexão na aporia da aletheia, da ocultação-desvelamento do ser, como queria Heidegger, é pensar poeticamente a constituição residual do poema ... Ao acenar com a visibilidade e iluminar diferentes instâncias do pensamento, o poema provoca o efeito de eclipse que, assim como o efeito de visibilidade, impossibilita o seu fechamento em qualquer forma de totalidade ou unidade formal, temática, sintática, retórica ou filosófica. (Santos, 2001, p.1-2)

Preservada a estranheza, teríamos no intervalo uma *fuga*, mas também uma perseguição, como a poética em Gullar, que nasce sendo rara sob o signo da abundância , mas é realizada preferencialmente sob o signo da falta, da suplência, da ausência e da dissonância, pois segundo Affonso Romano de Sant'Anna,

o homem não tolera o descontínuo e tem pouca ou nenhuma resistência à dissonância cognitiva ... se não existe equilíbrio aparecerão forças em direção a este estado. Diante de dois pontos o homem nunca deixa de tentar uma ligação. (Sant'Anna, 1990, p.9)

Assim, a ficção, as narrativas, os mitos, as ideologias, as formas de representação e expressão são uma alternativa para o preenchimento de uma ausência de origem e de uma presença que, no caso, nunca a substituem de fato e encerram o processo de busca. Ainda completa Affonso Romano: “O bom seria aprender com Malevitch a pintar o branco sobre o branco, a suprema redundância do nada, ou, se quiserem, a presença completa emergindo da ausência” (Sant'Anna, 1990, p.10). A voz passaria a ser a dicção de uma dança. Esse é seu trunfo, sua maneira contingente de se eternizar.

Mas retornemos à voz poética, e de como a trata tematicamente Gullar. Esta voz é um conhecimento que emana dos fenômenos, transplantados por uma nomeação de associações criativas. Cada acontecimento, entremeado às palavras, torna-se tumulto:

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:

se dizes *pêra*
acende-se um clarão
em rastilho
de tardes e açucares
ou
se *azul* disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

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

tudo isso em ti
se deposita
e cala
Até que de repente
um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala.

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

(Gullar, 1999, p.55-6)

Comecemos pela indicação: “(que o poema dispare)”. Um susto *empírico*, mas também um susto retórico no poema. Uma *experiência* textual. O poema possui uma fala, uma outra fala que não a externa, mas que arrasta outras vozes. “A fala/ que nele fala/ outras vozes/ arrasta em alarido” exemplifica bem o estranhamento do discurso externo na fala do poema, a voz da fala do discurso comum transforma-se em voz poética quando “o poema dispara”. Ao som de uma palavra um disparo de outra no poema, outro sentido. Tudo depositado, calado na anterioridade de expressão, mas que na expressão subverte a autoridade da voz quando a retira do mundo comum. Dois planos: vozes para o poeta - no alarido -, vozes para o leitor - no poema. O poeta avisa ao leitor : “Meu poema é...”. Avisa o que no poema se passa, repassando aquilo que nele (ao poeta) é poema. E define o indecidível: o poema é um tumulto, ou seja, a verdade primeira morre para dar lugar à diferença constante. Assim, como no contato sensível ressalta uma voz, a escrita poética suscita outras palavras que não a do consenso sobre o objeto, tornando-se uma razão que preserva o mistério, embora ilumine o indecifrável. O significante esvai-se na sugestividade e não é mais simplesmente representação “autoritária” do mundo, mas sim um “sistema

diferencial de remissões não opositivas. Desta forma “se dizes *pera*” - um significado, a fruta, mas sobretudo um dado físico, sonoro (longe da fruta) - “acende-se um clarão (o alarido)/ um rastilho/ de tardes e açúcares”. Aqui já não tem valor a lógica opositiva entre voz e escrita da razão logocêntrica que, em Saussure, divide secamente o signo em significante e significado, interrompendo bruscamente o processo de significação por uma atitude arbitrariamente pragmática, regida por um princípio de escolha e exclusão. Derrida insiste que todo significado encontra-se também na posição de um significante, sendo o processo de significação uma regressão infinita. Também Charles Sanders Peirce concluí: que o significante é o signo e o significado o interpretante. Peirce diz que o signo é uma representação de algo material e o representa para alguém, criando mentalmente no outro um outro signo. Todo interpretante é um outro signo, todo significado é um significante, pois o que resta é uma série de significantes e signos, que regressam até o infinito. Ao introduzir o terceiro elemento - o interpretante - no signo, Peirce, como Derrida, atesta que não há interpretante nem interpretação final, a não ser que haja uma escolha que repouse e estanque o processo. Esta escolha, como vimos, poderá ser autoritária e pragmática ou ainda, se a linguagem cria um simulacro do real, poética e disseminatória. Assim, “pera” não é mais a pera, mas sim uma voz que chega e que é trabalhada por uma nomeação que a transforma numa voz poética - no poema - que fala de tardes e açúcares.

Os “fósseis”, nomeados no poema, são: a água de um soneto de Rilke, ou seja, uma imagem de poema, a memória imagética atingindo as sensações; os ínfimos rumores do capim (uma relação com a vida em sua minúcias da experiência); o sabor do hortelã (o contato objetivo dos sentidos com o objeto); a boca fria da moça; o maruim na poça; a manhã. Fósseis que são sentidos empíricos à consciência interna, essa ficção de nós em nós mesmos, mas que se tornam palavras utilitárias à consciência externa e depois alcançam o nível de consciência poética para si e para os outros. Fica claro que a noção de vozes é a experiência objetiva da imagem produzindo *vibrações* - as vozes - e que tomam a forma de poema pela força criadora da relação empírica no ato de produção da escrita poética, e que a voz surge no instante epifânico – “o susto” -, empírico e retórico. Uma voz materializada pelo poeta no rigor da construção lingüística, mas que *nasce indecível* no recorte temporal do instante.

A voz poética não está presa a um complexo fônico primeiro, mas acontece a partir da relação dada, “disparada” pelo *instante* e continuada no poema. Ao aproximar as teorias da psicologia imaginal de James Hillman do desconstrutivismo de Derrida, Michael Vannoy Adams assinala que: “Hillman insiste que o olhar deveria vivenciar a *imagem*, ao invés de reduzi-la ao conceito” (Adams, 2001), invertendo o privilégio deste em relação àquela. Assim como a idéia de Hillman, o sujeito lírico de Gullar primeiramente *vivencia* a imagem objetivamente, para depois nomeá-la -

poeticamente – visto que o significado poético não está “soldado” a um complexo fônico significante prévio. Contrariamente ao “sujeito poético”, estaria o sujeito “logofonocêntrico”:

Como a consciência de si só aparece em sua relação com o objeto cuja presença ela pode guardar e repetir, ela nunca é completamente estranha ou anterior à possibilidade da linguagem ... Ora, a indiscernibilidade não introduzirá a não-presença e a diferença (a mediateidade, o signo, o retorno etc.) no coração da presença a si? Essa dificuldade requer uma resposta. essa resposta se chama voz ... A voz fenomenológica seria essa carne espiritual que continua a falar e a estar presente a si - a ouvir-se - na ausência do mundo. Naturalmente, o que se atribui à voz é atribuído à linguagem de palavras, a uma linguagem constituída de unidades - que foram consideradas irreduzíveis, indecomponíveis - soldando o conceito significado “ao complexo fônico significante.” (Derrida, 1994, p. 22-3)

A crítica radical de Derrida ao privilégio da *phoné* como fonte de toda consciência ilusória, para nós, dá um salto em direção ao elogio do universo poético. A literatura cria um mundo homologamente inverso quando atinge o nível de rompimento (sempre tencionado entre a emancipação e a dependência, é claro) com o real dos fatos externos, com a história, com a ideologia e as razões. Perpassada pela poética, sujeita ao

crivo de uma generalidade histórica, mas também às manifestações particulares diferenciais de cada poeta, as essências quebradas desmascaram procedimentos arraigados, provocam efeitos desintegradores, indagadores. A poesia em constante alerta, mas no *sono eternamente criativo*, atinge a travessia da consciência e da exterioridade com feixes de sondagem desconstrutora, certa de que “a expressão literária que se lança à transformação do mundo deve necessariamente começar pela superação dos meios de expressão estabilizados” (Pinto, 2001, p.50).

A tradição poética de resistência, ocupando posição periférica em fartas épocas da história, no século XX alcança uma posição relevante. Tal resistência aqui nos interessa em se tratando do aspecto da voz. Segundo Alfredo Bosi “toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, (é) uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (Bosi, 2000, p.167). Opondo-se ao conceito de voz da comunidade, Ferreira Gullar atinge essa tradição de resistência criativa de (des)integração numa realidade outra, a poesia, fato que, aparentemente óbvio, nem sempre é atributo de um “poeta”. Em *Muitas Vozes*, portanto, temos a noção de que o objeto não traz sua palavra usual nem seu conceito, a *mediação* trai o objeto tornando-o outro, singularizado no momento da criação verbal. Se a voz plasmada no senso comum é o *medium* entre um interno fictício e, fora do mundo, um nada referente a uma suposta essência, na poesia não há preservação de sentido em sua possibilidade universal e

ilimitada, mas sim uma integração num amálgama de sentidos, imagens, sons, sensações que, depositadas, se transformam em coisa única, que diz no poema o que sem ele nunca se terá dito e jamais se saberia:

se dizes *pera*,
acende-se um clarão
um rastilho
de tardes e açúcares
ou
se *azul* disseses,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

(Gullar, 1999, p.55)

Entre o referencial vivido e a manifestação literária, a razão poética exige um alargamento transracional, em que sons multiplicados são unidos por associação aleatória. A pêra lembra tardes, a imagem de um soneto (a água) é associada à percepção momentânea, numa aproximação de espaços e imagens distantes.

Assim, o efeito imaginário é de acirrar na obra literária uma realidade estranha dos signos retirados da interioridade consciencial na relação com a experiência. Coisas depositadas que, num susto, florescem em tumulto. Os signos no poema são materializados por imagens que instauram uma permanente tensão dialética, destruindo a ilusão de uma discursividade fluente. É uma significação que surge no espaço intervalar, pois uma

metáfora, antes considerada como plano de intercessão semântica, já não pode ser entendida como uma relação de A com B, mas o dar relevo ao estranho constante. Tudo é suplementareidade e é a coisa que fala ao poeta e não o poeta que fala à coisa, assim como a leitura é que fala à poesia e não a poesia que fala ao leitor. Não é só a comunicação poética que é estranha, mas a captação do poema, da poesia, das palavras igualmente. As palavras estão “na lâmina das vozes/ perdidas no sonho” (Gullar, 1999, p.12). As vozes chegam retiradas de “um sopro/ um susto/ um nome/ sem coisa” (Gullar, 1999, p.10), como temos claramente em “Nasce o Poeta”, do livro

Muitas Vozes:

o que era aquilo
que não tinha nome?

Parecia um bolo
Mas não era um bolo

Parecia um bicho
Parecia um vômito

E que me espiava
Sem olho sem nada

Aquilo era o lobo

(a palavra lobo
enfim encarnada)

5

a palavra
estava

dentro da folha

(Gullar, 1999, p.14-5)

Lobo e bolo se confundem não enquanto significantes, nem enquanto significados, mas dentro do alarido das vozes possíveis, guardadas na suscitação das coisas. Uma sonoridade que toma forma de imagem na memória sonora quando um dentro em contato com a relação sensível toma a forma de linguagem comunicativa. A voz, antes logocêntrica, *medium* de uma pseudo-presença, e algo que se fazia somente na subjetividade pura, agora no poema se torna a mediação lúdica que retira da experiência já de uma origem desviada uma comunicação sugerida. É a *tentativa* de um objeto sem referente, um não-objeto, para aludir à teoria de Ferreira Gullar (Teoria do não-objeto) em que a palavra, o objeto, a Arte, inaugural desde o princípio, como um vácuo a ser explorado em suas entranhas sempre renováveis. Comentando a obra de João Guimarães Rosa sob o aspecto da linguagem e do universo criado pelo autor de *Sagarana*, Aguinaldo José Gonçalves exemplifica com palavras precisas o espaço-tempo criado pela escrita poética, como forma de desligamento do real na tensão entre um código e sua implosão, no que chamaríamos de dialética da suspensão:

Todas as teorias, todos os modelos fornecidos pelas ciências da linguagem parecem se tornar procedimentos lógicos que permanecem numa ante-sala do

espaço que ele (Guimarães Rosa) fabrica, conseguindo nos demover do que se poderia denominar simulacro do real, obrigando-nos a conviver, mesmo em forma de impressão, com a dimensão mítica, primordial, que parece nos levar mais além, numa esfera do inexprimível, movida pela emergência da consciência mística ... por isso falar do seu estilo ou de sua "frase fundamental" é falar do elemento mínimo da poesia, isto é, do signo, no seu sentido mais estrito, feito imagem, que resvala em alguma coisa que antecede os princípios fundamentais da língua e, ao mesmo tempo, os sucede, devolvendo-nos, algumas vezes, apenas com seus rumores, ao ponto do qual saímos e vivemos à procura de retornar (Gonçalves, 1996)

Suspensão: a travessia da voz poética retoma o que nunca realmente *foi* para significar, pela escolha, uma "impossibilidade possível". Travessia estranha que retoma a coisa instaurando-a na linguagem, traindo-a e, mesmo assim, fiel a ela pois a possibilidade primeira nunca teria se tornado nada fora da relação na linguagem, na impureza, inerente ao poema, que na sua fala "arrasta outras vozes", outros discursos. Indicando o processo compositivo, as temáticas recorrem ao surgimento do poema, evidenciando a relação desconstrutora de dissociação entre complexo fônico, associação de imagens e poema:

Debaixo do assoalho da casa
no talco preto da terra prisioneira,

quem fala?
naquele
noite menor sob os pés da família
naquele
território sem flor
debaixo das velhas tábuas

...
quem fala?
quem falou? quem falará ?
na língua de fogo azul do país debaixo da casa?

(Gullar, 1997, p.206)

Poesia - deter a vida com palavras?
 Não - libertá-la,
 fazê-la voz e fogo em nossa voz. Poe-
 sia- falar
 o dia

acendê-lo do pó
abri-lo
como carne em cada sílaba, de-
flagrá-lo
como bala em cada mão
como arma em cada mão

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, 1997, p.212)

Está claro que a palavra não “alcança” a voz poética, mas esta se faz no poema para um outro num efeito textual que resgata o sentido inicial numa outra forma, não mais na vida, mas no texto pela “língua de fogo azul”. A voz poética é um murmúrio vertiginoso que habita o barulho latente de um silêncio. O “dialeto” contém uma “razão poética” e quer recolher da experiência uma linguagem que a transcende. O instante *detona* o poema, o pássaro explode, mas já não é mais o pombo, uma insuficiência significativa. O ato sensitivo vira fonema, mas não o que pela convenção “caberia” no objeto, mas o fonema que cabe na voz dialetal do poema. Os sons animam uma voz outra, uma fala do poeta que tenta trazer uma coisa em seu sentido *pela vertigem dos sons* : *ajas, brulhos, zules, bulha, zalas*, nada se parece com a coisa, no entanto, o poema espacializa as palavras para produzir um efeito de sentido. Gullar usa o recurso gráfico de dispor as palavras na página de modo a configurar uma impressão. Assim a desesperança de ser o objeto que explode para si ser o mesmo da convenção aparece em forma de um vocábulo cortado e uma pergunta (“pas-?”). Não é mais o pássaro, é uma voz. Uma voz poética que, dilatada, quer ser poema, quer ser potência. O sentido libertário da experiência política e dos anos de engajamento também se projetam na atitude estética, fabricando uma linguagem “revolucionária”. O poeta, neste sentido, traz a singularidade para a idéia do instante de percepção, fazendo com que tanto o momento único

vivencial (a “explosão do pássaro”), como a própria linguagem que expressa esse momento sejam particularizadas no sentido experiencial da poesia. Poesia-experiência, engajada na vida e na linguagem, e que é marcada pela congratulação singular no instante. Por isso não é raro encontrar na poética de Gullar, muito pelo contrário, é constante, a abordagem temática do *surgimento* do poema, fazendo com que a matéria do poema seja ele mesmo, sua origem, o relato de uma voz poética que se “escuta” no ato e que se materializa na palavra pela abertura do código.

Abrindo o código, uma problemática incide sobre o índice comunicativo. Em *Margens da Filosofia* Derrida nos alerta: “pertence ao campo semântico da palavra comunicação o designar de movimentos não semânticos” (Derrida, 1991, 402), relatando que um sentimento de fora é comunicado. O deslocamento se dá, portanto, no que chama de disseminação (oposta à polissemia e à comunicação), pois a lógica é a da suplementareidade, uma lógica da não identidade. Não há, portanto, oposições simples entre negativo e positivo, dentro, fora, etc. A especificidade está no fato de ocorrer um deslizamento contínuo entre os pólos.

A razão poética será este movimento ora inaudito, ora estridente que nunca se deixará apanhar, pois já se esquivará na mutação e na fundação de um novo poema. No fenômeno perceptivo donde nasce o poema, silêncio e barulho se entrelaçam. É o estado necessário para a

viragem, pois silenciando o mundo o poeta cala a voz primeira das coisas e constroi um “silêncio” no “barulho” do poema. O fragmento da água primeira numa usina - o poema - é “um silêncio gritado de vozes”, guardado, esperando um olhar atento e uma razão desconstrutora que receba, num susto, a informação do alarido das tardes e das palavras cotidianas. As vozes que emanam desse silêncio esperam o espanto para o entrelaço às muitas vozes. As vozes, amalgamadas, evocam uma novidade a cada instante num signo comum sempre reinaugurado. Mas o silêncio das coisas, antes da palavra, era mesmo silêncio, ou a vida já não está inexoravelmente comprometida com nós mesmos e queria se tornar poesia já desde uma origem em fundação ?



CONCLUSÃO

O livro *Muitas Vozes* possui um arranjo fragmentário, composto como obra de reunião de poemas e não como objeto único, num todo coerente interno ao livro. Apesar disso, é possível depreender algumas constantes que resgatam procedimentos anteriores. Num plano superficial as temáticas se distanciam, mas na análise das constantes e dos procedimentos é perceptível uma unidade.

Desta forma, podemos entender que o centro da poética de Gullar é a relação específica entre a linguagem e a experiência, que aparece nos poemas fundamentais do livro *Muitas Vozes*. Numa relação constantemente dialética com a experiência, a linguagem é exercício de superação do real, mas dele depende para transcendê-lo. O embate ocorre, sobretudo, na simbologia entre corpo e linguagem, que aparece na poética em forma de uma inconciliação frutífera, abarcando dois pólos que convivem justapostos: o desejo de transcendência/transparência, no “puro contato fenomenológico com o objeto”, e um “retorno”, na constatação de uma precariedade e uma fragilidade imposta pela condição falível e humana do corpo. Paralelamente, a linguagem se mostra tensionada entre um alto grau de ruptura formal, na criação de um novo sistema de signos, que difere da organização coloquial, e, noutro pólo, a presença de uma fala cotidiana trabalhada nos poemas, no que o poeta denomina em capítulo do livro

chamado “Ao Rés da fala”. Entrevemos o primeiro caso no poema “Um instante”, em que o “bicho transparente” assume a condição de plenitude ante os sentidos. A segunda situação - a precariedade - pôde ser evidenciada em “Lição de uma gato Siamês”, de cunho filosofante entre o dilema da eternidade e do limite. A dualidade, entretanto, não está presente somente no livro em questão, mas remonta ao seu primeiro livro de poema *A Luta Corporal*. Na luta do corpo e da linguagem, a poesia de Gullar caminha para criar uma permanência, uma resistência ante à fragilidade e uma presença ante à finitude corporal. Isso faz com que Gullar assuma um compromisso com a verdade e com a novidade, pois é só buscando uma nova forma que o poeta imagina encontrar uma solução, mesmo que fugaz, para o impasse. Necessitando de uma verdade e compromissado com a novidade, o instante, portanto, metaforiza o processo, pois Gullar imagina uma forma inovadora advinda de um conteúdo inovador, que é dado pela experiência sempre única da realidade objetiva nos momentos de espanto. Assim, a forma única de uma experiência única constrói um poema sem fórmulas, regras prontas, que submete a construção apenas à situação dada, aproximando, neste sentido, a experiência factual da experiência com a linguagem, em todas as suas implicações ontológicas, perceptivas, antropológicas e filosóficas. Em “Nasce o poeta”, vimos que a preocupação com linguagem e vida, que aparece na forma de nome e coisa, atinge um ápice no grau metalingüístico do poema. Na mesma luta, entre a luz e a opacidade, o instante funciona,

quanto à permanência, como controle sobre a sucessão temporal em que o poema, por um instante, fixa o tempo e ensaia a instauração do Ser, já que uma coerência de mundo é erigida na poesia. Contudo, como a marca da operação é a instabilidade, a coerência e o instante se dissipam, dando origem a uma nova solicitação e uma suplementariedade constante.

Entre corência e complexidade entrevemos, novamente, o embate gerador, que nega um mundo e afirma outro no poema. A propensão filosófica, portanto, não só vem dos elementos filosóficos presentes na poesia de Gullar - tanto temáticos como de procedimentos -, mas também de uma direção da linguagem, primeiramente negativa, posteriormente positiva, mas, sobretudo, negativa e positiva a todo momento, sempre tentando gerar novas formas a cada situação, a cada singularidade na percepção do mundo. As contradições, entretanto, não tomam a configuração poética para uma resolução na estabilidade, tampouco se recolhe na coerência e na clareza, mas assume a aporia de um entrelugar poético indecível e sempre mutante. A razão poética, neste sentido, é uma solicitação de uma poesia que busca presenças, permanências, coerências, mas assumindo as ausências, as fugacidades e as complexidades. É uma razão que, como a composição do poema, não tem fórmulas e busca desgarrar-se da anterioridade, erigindo centros instáveis e descontínuos situados no instante.

É importante ressaltar que as concepções estéticas de Gullar são estreitamente relacionáveis com sua posição política, construída

ao longo dos anos. O poeta, que já desconfiara das vanguardas, concebe a novidade a partir do encontro do homem com sua realidade próxima. É aí, na vivência particular de uma realidade singularizada, que imagina buscar elementos para uma criação verdadeiramente autêntica. A razão poética, definida nesse trabalho, procura situar a busca neste encontro, já que há uma negação das verdades acabadas e a procura da poesia e de uma verdade situada. É desta forma que as muitas vozes aparecem na voz do poema, única e clara como um espanto, tumultuada e complexa como um alarido.

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, Francisco. **A Rosa do Povo & Claro Enigma Carlos Drummond de Andrade Roteiro de Leitura**. São Paulo: Ática, 1993.

ADAMS, Michael Vannoy. **Comparação das perspectivas de Jacques Derrida e James Hilman**. Disponível em: www.rubedo.com.br. Acesso em: 30 setembro 2001.

ALEIXO, Isabel Cristina Pereira. **O tempo como unidade na poesia de Ferreira Gullar**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores)

ARRIGUCCI Jr., Davi. **O Escorpião Encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Manuel Bandeira: Paixão, Humildade e Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. O silêncio e muitas vozes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 junho 1999, Jornal de Resenhas, p.6.

BACHELARD, Gaston. **La intuición del instante**. Buenos Aires: Editora Siglo Veinte, 1972.

_____. **A psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. **A Leitura do Intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BECKER, Paulo Ricardo. **A poesia de Ferreira Gullar: do monólogo ao diálogo**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do rio Grande do Sul, 1991.

BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre Arte**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **O Ser e o tempo na Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo, Ática, 1997.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Vida e obra**. São Paulo: Abril, 1999. (Os pensadores)

DAMAZO, Francisco Antônio Ferreira Tito. **Ferreira Gullar: uma poética do sujo**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 1997.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

_____. **A Voz e o fenômeno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Campinas: Papyrus, 1995.

FERRAZ, Heitor. **A Poesia Necessária**. Revista Cult, p.23-31, 1997.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **A obra poética de Ferreira Gullar: uma leitura**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em letra e Lingüística. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1984.

GENEINER, Conceição Neves. **Linguagem e ser: o lugar do mistério**. Disponível em: www.rubedo.psc.br. Acesso em : 30 setembro 2001

GULLAR, Ferreira. **Toda a poesia de Augusto dos Anjos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.



_____ **Na Vertigem do Dia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____ **Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios sobre Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____ **Toda Poesia.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1987.

_____ **A Luta Corporal.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____ **Poema Sujo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____ **Barulhos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____ **Muitas Vozes.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

HEIDEGGER, Martin. O fim da filosofia e a tarefa do pensamento. **Os pensadores.** Editora Nova Cultural: São Paulo, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **El habla.** Disponível em :
personales.ciudad.com.ar/m_heidegger. Acesso em: 30 setembro 2001.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: JOSÉ CAVALCANTE DE SOUZA. **Os pensadores.** Editora Nova Cultural: São Paulo, 1996.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. **La fiction en Effect.** Poétique, 39, 1975.



JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LIMA, Luis Costa. **O Controle do Imaginário razão e imaginação nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **O Estruturalismo**. Petrópolis: Vozes, 1968.

_____. **Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LOBO, Luiza. Leitor. In: JOSÉ LUIS JOBIN (Org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LUCAS, Fábio. Perspectivas de “A Luta Corporal”. In: GULLAR, Ferreira. **A Luta Corporal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MATOS, Gregório de. **Poesias Selecionadas**. São Paulo: FTD, 1993.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e Tradição Moderna**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.



NETO, Alcino Leite. **O cadáver das vanguardas**. Folha de São Paulo, São Paulo, 28, agosto, 1994. MAIS!, p. 7-8.

NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Hemus Editora, 1976.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Passagem para o Poético: Filosofia e Poesia em Heidegger**. São Paulo, Ática, 1992.

_____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Crivo de Papel**. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **A outra Voz**. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.



PESSOA, Fernando. **Ficções do Interlúdio: Poemas completos de Alberto Caeiro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

PINTO, Manuel da Costa. Os Cárceres da Linguagem. **Revista Cult**, v. 42, 2001.

REICHMANN, Ermani. **O Instante**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1981.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Drummond. **O gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia Editor Instituto Nacional do livro/ MEC, 1972.

_____. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. São Paulo: Ática, 1990.

SANTOS, Alcides Cardoso. **Leitura, Luto e Espectralidade na poesia de e. e. cummings**. In: GEL, XLIX, 2001, Marília.

_____. Desconstrução, literatura e pintura: Jacques Derrida e o comparativismo. NASCIMENTO, Evando; GRENADEL, Paula (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a Literatura?**. São Paulo, Ática, 1989.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond : Uma Poética do Risco**. São Paulo: Ática, 1978.



SISCAR, Marcos. O precedente. **Inimigo Rumor**, v. 6, 1999.

SPERBER, Suzi Frankl. **Guimarães Rosa : Signo e Sentimento**. São Paulo, Ática, 1982.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 6, p. 88-107, 1998.

_____ **A poesia de Ferreira Gullar**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.



ABRÃO, Daniel. **Ferreira Gullar: a razão poética em *Muitas Vozes***. São José do Rio Preto, 2001, 181p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O presente trabalho aborda a forma de conhecimento adquirido por intermédio da linguagem poética. Analisando a obra do poeta Ferreira Gullar, pôde-se diferenciar uma razão discursiva de uma razão poética. A razão discursiva é marcada pela concatenação de conceitos consolidados no decorrer da História, enquanto a razão poética foi estudada a partir de princípios como a continência, a circunstância e o instante. A manifestação poética de Ferreira Gullar parte, sobretudo, de uma relação próxima com a experiência, principalmente referente a momentos epifânicos de consagração do instante. Sua poética, portanto, tem uma relação direta com a afirmação de uma presença, mesmo que transitória e mutável, em meio à fugacidade das coisas. Na poética de Gullar, a linguagem quer superar a experiência, embora dela necessite e nela se transforme. Neste sentido, há uma busca pelo que se poderia denominar a verdade do poema, ou seja, uma verdade compromissada com a superação numa linguagem inovadora por que parte de uma “conteúdo” inovador, a experiência do instante. Assim, paralela a ação filosófica da linguagem, a poética executa uma recusa de conceitos e valores para instaurar outros no poema. Para tanto, através da nomeação poética, Ferreira Gullar nos fala em “muitas vozes” presentes na poesia, que resultam em poemas que recolhem diferentes planos discursivos da linguagem – como a linguagem filosófica –, num modo estratégico de elaboração em que as soluções partem das solicitações do próprio instante do poema, tornando, assim, o ato da linguagem como mais uma experiência a ser superada continuamente pela poesia.

Palavras-chave: Poesia; filosofia; instante.



ABRÃO, Daniel. **Ferreira Gullar: The poetic reason in *Many Voices***. São José do Rio Preto, 2001, 181p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The present work is about how knowledge is acquired through poetry and poetic language itself. On analyzing Ferreira Gullar's poems one can tell from discursive reason and poetic reason. The former is marked by linkage of concepts historically established, whereas the latter has been studied from principles of contingency, circumstance, and instant. Gullar's poetic manifestation happens, above all, from his life experience, mainly, when it comes to his epiphany moments of celebration of the instant. His poetry, thus, is directly related to a kind of presence, which is ephemeral and changing in the fugacity of things. In Gullar's poetry, the language goes beyond experience, although this language needs it and gets transformed in it. In this sense, there always is an attempt to capture the truth in the poem, in other words, a truth committed to superation which is elaborated in an innovative language that needs to be so because it approaches an innovative content, the instant in the experience. So, besides the philosophical action of his language, his poetic, somehow, refuses values and concepts to create others in the poem. To be so, by the poetic nomination, Gullar tells us about many voices present in the poetry, what becomes in master pieces that resorts on different discursive languages levels- like philosophical language – in a strategic way to capture the magic dynamism of the instant of the poem itself, becoming, so, a language act, as a new experience to continuously be superated by poetry. By Gullar's poetry.

Key words: Poetry, Philosophy, instant



ABRÃO, Daniel. **Ferreira Gullar: The poetic reason in *Many Voices***. São José do Rio Preto, 2001, 181p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The present work is about how knowledge is acquired through poetry and poetic language itself. On analyzing Ferreira Gullar's poems one can tell from discursive reason and poetic reason. The former is marked by linkage of concepts historically established, whereas the latter has been studied from principles of contingency, circumstance, and instant. Gullar's poetic manifestation happens, above all, from his life experience, mainly, when it comes to his ephifanic moments of celebration of the instant. His poetry, thus, is directly related to a kind of presence, which is ephemeral and changing in the fugacity of things. In Gullar's poetry, the language goes beyond experience, although this language needs it and gets transformed in it. In this sense, there always is an attempt to capture the truth in the poem, in other words, a truth committed to superation which is elaborated in an innovative language that needs to be so because it approaches an innovative content, the instant in the experience. So, besides his philosophical action of his language, his poetic, somehow, refuses values and concepts to create others in the poem. To be so, by the poetic nomination, Gullar tells us about many voices present in the poetry, what becomes in master pieces that resorts on different discursive languages levels- like philosophical language – in a strategic way to capture the magic dynamism of the instant of the poem itself, becoming, so, a language act, as a new experience to continuously be superated by poetry. By Gullar's poetry.

Key words: Poetry, Philosophy, instant

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 21 de dezembro de 2001

DANIEL ABRÃO

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 21 de dezembro de 2001

DANIEL ABRÃO



