



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ — CAMPUS DE
CASCVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS — NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ANDRÉ BONIATTI

**POLÍTICA, PENSAMENTO E POESIA: AS MOIRAS TECEDERAS NOS
DESTINOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR**

CASCVEL — PR
2023

ANDRÉ BONIATTI

**POLÍTICA, PENSAMENTO E POESIA: AS MOIRAS TECEDERAS NOS
DESTINOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná — UNIOESTE — para obtenção de título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Nível de Mestrado e Doutorado — área de concentração: Linguagem e Sociedade.

Linha de pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: Estudos comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL — PR

2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Boniatti, André
POLÍTICA, PENSAMENTO E POESIA: AS MOIRAS TECEDEIRAS NOS
DESTINOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR / André Boniatti;
orientador Antonio Donizeti da Cruz. -- Cascavel, 2023.
145 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Ferreira Gullar. 2. Teoria Literária. 3. Poesia. 4.
História da Literatura. I. Donizeti da Cruz, Antonio ,
orient. II. Título.

ANDRÉ BONIATTI

POLÍTICA, PENSAMENTO E POESIA: AS MOIRAS TECEDERAS NOS DESTINOS
POÉTICOS DE GULLAR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



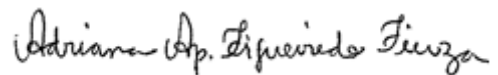
Orientador(a) - Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Itamar Rodrigues Paulino
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)



Valdeci Batista Melo Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Mauricio César Menon
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ (UTFPR)

Cascavel, 28 de fevereiro de 2023

Ao povo brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, de todo o meu coração,
à minha mãe, a meu pai e a tod'os meus irmãos;
e, mesmo que eu tenha um pensamento meio ateu,
certamente é que agradeço com fé e devoção a Deus.

Agradeço-o muito, não como um ser superficial,
mas como aquela energia pura, intensa e primordial,
que dentro do meu corpo intrepidamente palpita,
no ato do meu estudo e no arder da minha escrita.

Escrever uma tese é um ato que implica a dor,
porém que a minimiza um bom e caro orientador.
Por isso agradeço muito por tanto trabalho e esforço
ao meu querido professor e amigo do peito Antonio;

este que, num tempo de grande desesperança,
confiou na minha força e levou-me firme à banca,
a qual agradecemos, com grande satisfação,
por ter-nos dado ideias, caminhos e direção.

Agradeço amigos, que entre apoio e outras coisas,
trouxeram luz, e à Fran Pereira, que me trouxe as Moiras,
e a quem nestes tempos esteve a meu lado
torcendo e apoiando, e a Zed, o meu namorado.

Agradeço, enfim, a essa grande corrente
de amor literário, que me levou pertinente
a estudo tão vário de poesia salutar
que nos deu, brasileiros, esse nome Gullar,

esse panteão de cultura, de história e canção,
que agita desde meados do século a nação:
do século passado, mas que, tão nosso e presente,
se está noutro mundo, ainda em nós a gente o sente.

**e o mundo
no poema
se sonha
completo**

Ferreira Gullar

RESUMO

BONIATTI, André. **POLÍTICA, PENSAMENTO E POESIA: AS MOIRAS TECEDERAS NOS DESTINOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR**. 2023. 144 fls. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná — UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Orientador: Antonio Donizeti da Cruz.

Defesa: 28 de fevereiro de 2023.

A presente tese analisa a obra poética de Ferreira Gullar, buscando suas influências estéticas, político-teóricas e filosóficas no que tange ainda à fenomenologia. O percurso de Gullar, nascido em 1930 e falecido em 2016, ao que se refere à sua produção intelectual, tem início principalmente após 1950, com sua primeira obra *A luta corporal*. Apontamos, em nossa tese, três fases, não distintas apenas temporalmente, mas mediante sutis, embora veementes, mudanças de estilo e pensamento. E, para tanto, classificamos as fases de maneira poética usando-nos das figuras míticas gregas das três moiras: Cloto, moira que representa o nascimento; Láquesis, que representa os caminhos traçados na vida; e Átropos, representante da morte. O uso dessas figuras trabalha de forma lúdica os caminhos da poesia de Gullar, que também parece percorrer o âmbito de uma gênese personal, depois a preocupação com a vivência dos homens em sociedade e, por fim, a consciência filosófica fenomenológica e existencialista, aprofundando temas como a morte e a metapoesia. Mantendo, por metodologia, os ensinamentos da disciplina de Literatura Comparada, no primeiro capítulo introduzimos o modo como a usamos para levar nossa tese a cabo. Pois, no segundo capítulo, avaliamos as influências do poeta, para que pudéssemos afirmá-lo como voz poética primordial da contemporaneidade, sequenciando Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, principalmente. Para tanto, usamo-nos de vasto referencial teórico, a partir de nomes como Lima (1968), Senna (1980), Teles (1979), Linhares (1976), entre outros. No terceiro capítulo, passamos a reconhecer a forma como Gullar entendia a vida social brasileira, a partir de seu pensamento comunista, sob o entendimento de Lukács (2016), Lafetá (2000), Eagleton (1976) e demais. E, então, em nosso quarto capítulo, a partir de nomes como Heidegger (2016), Sartre (2015), Gumbrecht (2010) e Adorno (2021), entendemos seu pensamento fenomenológico e existencialista. Concluimos, finalmente, que Ferreira Gullar erige-se como a mais eminente voz de sua geração, no que tange ao desenvolvimento de sua poética e à sua popularidade, sendo uma das principais vozes de nossa história literária, ao perpassar e descrever, em poesia, a história de nosso Brasil contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira, Estética, Fenomenologia, Política, Ferreira Gullar.

ABSTRACT

BONIATTI, André. **POLITICS, THINKINGS AND POETRY: THE WEAVER MOIRAI IN THE FERREIRA GULLAR'S POETICAL DESTINY**. 2023. 144 pages. Doctoral thesis (Letters Doctorate) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná — UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Supervisor: Antonio Donizeti da Cruz.

Defense: February 28, 2023.

This thesis analyzes the poetical work of Ferreira Gullar, seeking its aesthetic, political-theoretical and philosophical influences in what concerns phenomenology. The journey of Gullar, born in 1930 and died in 2016, in terms of his intellectual production, begins mainly after 1950, with his first book *A Luta Corporal*. In our thesis, we point out three phases to his works, not only temporally distincted, but through subtle, although vehement, changes in style and thought. And, for that, we classified the phases in a poetic way using the Greek mythical figures of the three moirai: Clotho, fate that represents the birth; Lachesis, who represents the paths traced in life; and Atropos, representative of death. The use of these figures treats in a playful way the paths of Gullar's poetry, which also seems to run through the scope of a personal genesis, then the concern with the experience of men in society and, finally, the phenomenological and existentialist philosophical conscience, deepening themes like death and metapoetry. Keeping, by methodology, the teachings of the Comparative Literature discipline, in the first chapter we introduce the way we use it to carry out our thesis. Because, in the second chapter, we evaluate the influences of the poet, so we could affirm him as a primordial poetic voice of contemporaneity, following Carlos Drummond de Andrade and João Cabral de Melo Neto, mainly. To do so, we used a vast theoretical framework, based on names such as Lima (1968), Senna (1980), Teles (1979), Linhares (1976), among others. In the third chapter, we recognized the way in which Gullar understood Brazilian social life, understanding his communist thought, under the works of Lukács (2016), Lafetá (2000), Eagleton (1976) and others. And then, in our fourth chapter, based on names such as Heidegger (2016), Sartre (2015), Gumbrecht (2010) and Adorno (2021), we understood his phenomenological and existentialist thinking. We conclude, finally, that Ferreira Gullar stands as the most eminent voice of his generation, regarding the development of his poems and his popularity, being one of the main voices of our literary history, when passing through and describing, in poetry, the history of our contemporary Brazil.

KEY-WORDS: Brazilian poetry, Aesthetics, Phenomenology, Politics, Ferreira Gullar.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| UM APÓLOGO..... | 11 |
| INTRODUÇÃO AO CORPO TÊXTIL: CERCADURA COSTURINHA..... | 14 |
| <i>AS MOIRAS NOS DESTINOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR</i> | 20 |
| 1. PONTOS, TESSITURAS E REMENDOS..... | 21 |
| 1.1 NO TECER DOS FIOS: DA METODOLOGIA PARA O ESTUDO DO TEXTO LITERÁRIO..... | 21 |
| 1.2 FIOS E OFÍCIOS DA ARTE DE TECER: DO OBJETO DE ESTUDO DA PRESENTE TESE | 32 |
| <i>CLOTO: A MOIRA QUE FIA</i> | 44 |
| 2. À BAILA COM AS AGULHAS DE UM INQUIETANTE PROJETO ESTÉTICO | 45 |
| 2.1 O PARALELISMO LITERÁRIO: UM ALINHAVO ANTROPOFÁGICO | 45 |
| 2.2 O PONTO ATRÁS: GULLAR COMO A MAIS EMERGENTE CONTEMPORANEIDADE LITERÁRIA DO BRASIL..... | 51 |
| <i>LÁQUESIS: A MOIRA QUE SORTEIA</i> | 75 |
| 3. PONTOS DE CASEADO, FIOS QUE LIGAM HOMENS: TESSITURAS PARA UM ATO REVOLUCIONÁRIO..... | 76 |
| <i>ÁTROPOS: A MOIRA QUE CORTA O FIO</i> | 102 |
| 4. O PONTO OCULTO E A BARRA INVISÍVEL NO TECIDO EXTRAMATERIAL .. | 103 |
| 4.1 DESCOSTURAS ORGÂNICAS DO TEMPO DAS COISAS NA PRESENÇA POÉTICA DE GULLAR | 104 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: RENDANDO À FRIVOLITÉ | 141 |
| REFERÊNCIAS (CERZIDURAS À DARNING) | 143 |

UM APÓLOGO

A Antonio Donizeti da Cruz

Diz-se da agulha que decidiu costurar o mundo. Fez o estudo das linhas e das cores, que eram muitas e algumas quase impossíveis. Debruçou-se em paletas e fios; tornou-se uma grande artista, capaz de misturar cores de maneira única e de combinar tons como nunca houvera outra com tamanha presteza, e de ter exatidão nas medidas, bem como afeição no conhecimento de tecidos, estampas, pontos e carretéis. Mas queria costurar o mundo, e esse inicial intento era apenas um arauto para o que havia de trabalhoso e custoso por fazer.

Primeiro, sabia que sozinha não havia como, mas que também não pudera fazê-lo sem antes alfinetar-se entre as primordiais crateras por conta e risco – enunciar o ato dialéctico em si, senão concertá-lo.

Como era fina agulha, já tinha certo bailado e graciosidade, atlética delicadeza, cuidado e agilidade, precisando agora desenvolver ritmo diverso, devido à presunção e ambição do que chamara para si, ainda meio que desprevenida e inocente.

Diz-se que era tanto o afazer que se tornara demasiado o estudo completo. A agulha então resolveu partir e aprender com os feitos o que seria factível, e com os defeitos o que se fazia desfavor. Fez por fazer, desfazer e refazer. E esqueceu até do perfeccionismo de outrora, por ser impossível sê-lo agora. Acabou na verdade entortando, perdendo a alfinetência ao desgaste da ponta, tornando-se agulha posta de lado no agulheiro velho.

Quando pensava que não, havia costurado remendos que levavam outras agulhas a pontos mais específicos e até a reforçar descosturas que remendavam desbravadores rasgos a formar moda nova, tamanha a inventividade e a ousadia, provocadas na verdade pela agulha cansada e torta, e sem ponta, que no agulheiro dormiria um sono tranquilo e já sem sonhos.

As agulhas, em uníssono ato, não esperavam quaisquer glórias ou honrarias, depois dos primeiros pontos dados. Seu trabalho dava-se porque seu objeto era apaixonado: Satisfaziam-se em adicionar, a cada novo furo, o seu dedicado esforço, para que pudessem agulhas futuras testar novas técnicas e, como fizera Ariadne,

desfazer labirintos, saltando hiatos-abismos para avante colher algodões e sedas de campos ainda não percorridos, de fios ainda por se dar e desemaranhar.



Figura 1. Las hilanderas o la fábula de Aracne, Diego Velázquez – ©Museo Nacional del Prado.

INTRODUÇÃO AO CORPO TÊXTIL: CERCADURA COSTURINHA¹

Durante os anos clássicos, como se os costuma chamar, ou no entremear do que dizem ser as sociedades clássicas, desde o século XX a.C. até o século V d.C. ao menos, as Moiras (Parcas, para os latinos) eram entidades de absoluto respeito. Ninguém com elas brincava. Nem ninguém a elas ignorava. Faziam-se oferendas, inclusive em tempos de guerra, para que Átropos, principalmente, deixasse que os soldados ou guerreiros retornassem ao lar. Nem Zeus, em seu trono, com elas mexia. Eram, por assim dizer, independentes e poderosas.

E como, sem exceção, todos os homens (e mesmo deuses) teriam suas vidas grafadas, ou entrecruzadas em fios girados pela roda da fortuna por elas coordenada, Gullar também não teria diferente sorte. Sua poesia, da mesma forma. No tear, a poesia de Ferreira Gullar se enredava como se fosse fruto de uma consciência primeira, de parto, junto a Cloto: assim se dava o seu experimentalismo inicial; genial, como gênese, nascimento. Depois, como a um sorteio, entorno de Láquesis, passa a observar e sensibilizar-se com o quinhão de atribuições que ganham em vida os homens, desde Têmis a Tique e Pluto². Além de com o tempo adensar-se nele a visão de Átropos, desde o plano de Moros ao encontro com Tânatos; caso comum, entre todos os homens, de um dia afixarem-se em seu destino fatal.

Pois então, observamos a trajetória poética de nosso poeta em análise mediante a evocação das Moiras, para que pudéssemos traçar um perfil seu — em relação à sua lírica — que evidenciasse a sua verve e a qualidade de seu trabalho artístico.

Mais especificamente, quanto ao segundo capítulo, intitulado “Cloto: a moira que fia”, buscamos apresentar como Gullar fia sua história poético-teórica, a gênese de seu traço artístico, ou mais tecnicamente dizendo: a estética de que o poeta dispõe,

¹ Cercadura costurinha é um ponto de crochê que prepara o tecido para estender bicos.

² São deuses mitológicos ligados às moiras. Moiras são três: Cloto: que rebenta o fio primeiro da vida, como oleira representante da gênese de todo indivíduo; Láquesis: que entremeia a facticidade da vida, tornando-a assim sorte, fortuna, e que possui, de certa mão, a moderação conjunta de outros deuses: — Têmis, que tem representação como a Justiça, no caso aos romanos (Dice); Tique e Pluto, que se relacionam ao dinheiro, à bonança, à fartura —; e Átropos: a que decide acerca do corte final da vida, que representou aos gregos a morte material sem, obviamente, o fardo cristão do castigo e do pecado (o destino, desde que recebidas as honras fúnebres, eram os campos elísios). Moros representa o destino; aos romanos, chama-se Fato. E Tânatos é a representação da morte, diz-se possuir coração de ferro e entranhas de bronze.

a que observa, pratica, estuda e evidencia. Diríamos que, com asas arquitetônicas, Gullar voa para sobre toda a poesia e constrói tecnicamente seus monumentos:

O anjo, contido
em pedra
e silêncio,
me esperava.

Olho-o, identifico-o
tal se em profundo sigilo
de mim o procurasse desde o início.

Me ilumino! todo
o existido
fora apenas a preparação
deste encontro.

2

Antes que o olhar, detendo o pássaro
no voo, do céu descesse
até o ombro sólido
do anjo,
 criando-o
— que tempo mágico
ele habitava?
(GULLAR, 2015B, P. 29).

“Anjo contido em pedra e silêncio”, guardado nele e por ele aguardado angustiosamente (“de mim o procurasse desde o início”), ao incorporar-se ao seu ser, sua realidade — conquanto deixasse esse tempo mágico que Gullar sempre buscou, em que a linguagem fosse inata ao som, ao perfume, ao fogo: Nascera o Oscar Niemeyer das palavras, de forma que trabalha com parâmetros teóricos concretos as ideias colhidas de grandes mestres-de-obra anteriores a ele; dentre tais: Carlos Drummond de Andrade (em sua visceral veia sociológico-poética) e João Cabral de Melo Neto (em seu concretismo métrico), os quais serão abordados como precursores que lhe fazem, a Gullar, as asas bater.

No terceiro capítulo, intitulado “Láquesis: a moira que sorteia”, enredamos a sua preocupação política com a realidade à sua volta. Porque é essa preocupação sua que se torna a ele moto, ou lema, ou tema de sua poesia, encontrando-se o poeta na responsabilidade de difundir sua visão comunista e socialista em prol de uma sociedade justa. E com quanta real justiça vê ele o mundo a se formar, a se transformar, desde “Vestibular” — que fabula o direito de formação superior — a “Dois

e dois: quatro” — que tenta ser um canto alegre de emancipação e esperança ao povo humilde —, a “Quem matou Aparecida” — que se trata de um canto-denúncia provocador:

Por que existem favelas?
Por que há ricos e pobres?
Por que uns moram na lama
e outros vivem como nobres?
Só te pergunto essas coisas
para ver se tu descobres.
Se não descobres te digo
para que possas saber:
o mundo assim dividido
não pode permanecer.
(GULLAR, 2015b, p. 179).

E num quarto capítulo, intitulado por nós “Átropos: a moira que corta o fio”, investigamos sim um corte, no que diz respeito a certos sonhos (que os passe o poeta a considerar imaturos) e crenças sociopolíticas do rapaz Gullar, agora ciente daquela abnegação da vida tão viva em Manuel Bandeira, que o levava a tratar dos problemas da existência com solenidade e leveza.

Não poderíamos supor tanta leveza, é verdade, em nosso poeta analisado; porém, a entrega de seu coração a temas que sobem acima do cotidiano, em possível liquidez etérea, intuindo ou vivenciando um existencialismo às vezes astrofísico diferente de toda a sua primeira e política poesia, como o confessa em “Omissão”:

Não é estranho
que um poeta político
dê as costas a tudo e se fixe
em três ou quatro frutas que apodrecem
num prato
em cima da geladeira
numa cozinha da Rua Duvivier?
(GULLAR, 2015b, p. 411).

Benditas frutas, ou bananas podres, que o libertam dessa prisão amarga que é a esperança de o homem se redimir em sociedade, mutuamente! Assim como Oswald de Andrade havia visto na “Favela” um fato estético, em seu *Manifesto da poesia pau-brasil*: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (TELES, 1976, p. 266),

demonstrado com grande bom gosto e cubistamente por sua então esposa Tarsila do Amaral:



Figura 2. Morro da Favela 1924. Exposição de Tarsila do Amaral: “Tarsila Popular”. Museu de Arte de São Paulo (MASP). 2019/06/28 Foto: Marcos Santos/USP Imagens — recortada em edição pelo autor da presente tese, sem alterar estilo ou cores.

Da mesma forma, Gullar vislumbrou inusitadamente e sabiamente a beleza plástica das imagens que enformam a realidade, realisticamente.

Ultrapassando, pois, as ideologias, ou a necessidade de transmissão de mensagens e ensinamentos como dantes, ou mesmo o fervoroso e intrépido propósito de conscientização, além de haver ultrapassado os excessos do experimentalismo primário; ele começa por observar fenomenologicamente o mundo, um pouco mais descompromissado com o enfatizar socialmente, e com uma veia agora existencialista situa sua verve na interrogação àquilo que se oculta, aos mistérios insolúveis; jamais, contanto, perdendo seu projeto poético arquitetural, como dissemos: à Oscar Niemeyer, tal qual em “Lições de arquitetura”, poema escrito em proximidade à década de 1980...

No ombro do planeta
(em Caracas)

Oscar depositou
para sempre
uma ave uma flor

(ele não faz de pedra
nossas casas:
faz de asa)

(...)
(com seu traço futuro
Oscar nos ensina
que o sonho é popular)

Nos ensina a sonhar
mesmo se lidamos
com matéria dura:
o ferro o cimento a fome
da humana arquitetura
nos ensina a viver
no que ele transfigura:
no açúcar da pedra
no sonho do ovo
na argila da aurora
na luma da neve
na alvura do novo

Oscar nos ensina
que a beleza é leve
(GULLAR, 2015b, p. 372).

Assim, pois, enredamos este trabalho de pesquisa que enuncia, como tese, a análise em torno da possibilidade de afirmar Gullar como marco sequencial da poesia mais genuína produzida no Brasil, em sequência aos grandes poetas, como representante da contemporaneidade e pós-modernidade brasileiras. E, para tanto, vale salientar nosso primeiro capítulo, que busca salvaguardar (entre as demais frustradas tentativas ou não) um método de análise poética (artístico-literária), o qual se coadune ao próprio ato da composição poética. Ou seja, nossos “Pontos, tessituras e remendos” representam a técnica primeira de nossa pesquisa, a que anuncia um fazer metodológico a todos os textos que envolveriam artisticidade, literários.

E a visão apaixonada de um poeta a nos comover — esse que encontra método de transmissão a partir dum imenso envolvimento vital o qual intitulamos “poesia”, ou “arte poética”, em que encontramos, além do mais, “artifícios poéticos”, a partir da ideia de que exista uma “linguagem poética” — enovela, ainda mais, a busca de comentar, relacionar, realçar, ou como mais gostamos de dizer: analisar a literatura. Portanto, nesse primeiro momento de nossa tese, exercemos a tentativa de

explicar com que método (se é que podemos supô-lo método) abordamos o texto literário, deixando bases para que outros possam, como nós, fazê-lo.

Salvo, obviamente, os pormenores, que oxalá tenhamos conseguido trazer à baila, concluimos aqui nossa pesquisa para que se possam dar novas vicissitudes a esse mar poético que chamamos Ferreira Gullar (e que, a partir de sua imersão na arte, jamais o deixaremos de evocar).

AS MOIRAS NOS DESTINOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR



Figura 3. "As fiandeiras do destino", de André Boniatti (Giz pastel sobre papel Canson tamanho A2).

1. PONTOS, TESSITURAS E REMENDOS

1.1 NO TECER DOS FIOS: DA METODOLOGIA PARA O ESTUDO DO TEXTO LITERÁRIO

Sobre a metodologia para análise de um texto poético, no que diz respeito especialmente aos estudos e pesquisas literários, como se sabe, a busca de resultados ou conclusões é incapaz de se enunciar mediante uma dada teoria elaborada, que habite no âmbito das fórmulas, prevendo a possibilidade de realização da análise de um objeto segundo um dado método capaz de o elucidar em parte (em recortes) ou completamente. Os estudos da literatura anunciam-se transdisciplinares: Não há neles a aptidão de se fecharem disciplinarmente (como a gramática ou a linguística o possam sutil ou enfaticamente fazer), desde que na interpretação de um texto de tal espécie conviva uma gama de saberes não passíveis de se observarem (aglomerada e coerentemente) por uma corrente precípua, determinada e isolada do pensamento teórico. Isso porque nela, na interpretação do texto literário, convive uma síntese que é na verdade o amálgama da vida, a completude integrada das forças que movem o ser humano: a linguagem, a filosofia desde o incognoscível, a ciência e a prática, o senso comum e a subjetividade (e as dicotomias, e as forças antitéticas, o *Tao*, *Ying-Yang*...). Estão, pois, na poesia dos mais significantes textos literários, conjuntas as esferas todas do elemento humano: o contato com as culturas, os livros e as relações pessoais, os estudos profundos e os superficiais encantos, as catarses, as interlocuções, os causos, as crenças, as afeições de seu autor; e nele culturalmente adentra o acúmulo dos séculos de história, no interior do mais presente caos (já que o autor é um ser integrado ao *zeitgeist*, o que o faz escravo de uma relação histórica, geográfica, biológica, moral, crítica ou não – ele é um ser humano partícipe da presente culturalidade humana). Sem determiná-lo, porém, qualquer tentativa de ciência: o poema, como artefato sensível proveniente da poesia, não está-aí com respostas nem tentativas de certezas.

Os termos *poema* e *poesia* não por simples compreensão podem ser postos em diverso um do outro, mas será sempre onde houver *poesia* que o *poema* viverá com maior intensidade. Ao voltarem-se os olhos ao *O arco e a lira* (1982), de Octavio Paz, em toda a sutileza de sua busca de definição de ambos os conceitos,

perceberemos que a poesia é um dado movimento do espírito, existente *a priori* e *a posteriori* em relação ao produto poético. *A priori*, porque — representando uma participatividade entre sujeito sensível e objetividade prática — “A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1982, p. 15). Ou seja, suscitado de um eu alimentado “pelo tédio, pela angústia e pelo desespero” (PAZ, 1982, p. 15) em que está todo ser humano imerso, um dado *instante* ou *momento (poético)* expande a possibilidade do sujeito em relação ao mundo que o cerca — e o lança a outro lugar, este “mágico”, em que tal sujeito passa a habitar processos mnemônicos incomumente habitáveis; em que não a imaginação, senão conjunta à emoção, ao sentir e à afeição, passam a constituir a realidade. É por isso que Heidegger (1985), em *Hölderlin y la esencia de la poesía* (Hölderlin e a essência da poesia), quando analisa o então pouco reconhecido poeta alemão em busca dessa essência, dirá que “A poesia desperta a aparência do irreal e do sonho, frente à realidade palpável e ruidosa na qual nos criamos em casa. E, sem dúvida, ao contrário, pois o que o poeta diz e toma por ser é a realidade.”³ (Heidegger, 1985, p. 143, tradução nossa). Essa expansão do sujeito é, pois, para Heidegger, justamente o vislumbre da realidade mais próxima do que esse sujeito seja, na verdade; pois o poeta, com isso, nomeia o que há trazendo-o ao conhecimento e, em relação à espécie humana, ofertando-lhe o autoconhecimento:

Esse nomear não consiste em que só se antecipe um nome ao que já é de antemão conhecido, senão que o poeta, ao dizer a palavra essencial, nomeia com essa denominação, pela primeira vez, o ente pelo que é e assim é conhecido como ente.⁴ (HEIDEGGER, 1985, p. 137, tradução nossa).

Isto é, ao nomear o ente, o poeta, tocando um “dizer essencial”, concebe-o, dando-o à luz, também, à própria espécie humana, coletivamente, num ato de partilha e de significação do que nós próprios somos enquanto seres. Nominando o ente, portanto, mediante a linguagem, distingue-nos do restante: “no rascunho de uma poesia que se deve dizer quem é o homem à diferença de outros seres da natureza”⁵ (HEIDEGGER,

³ La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.

⁴ Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir de la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente.

⁵ [...] en el bosquejo de una poesía que debe decir quién es el hombre a diferencia de otros seres de la naturaleza [...].

1985, p. 130, tradução nossa). Então, da visão do poeta, da poesia que o inunda, desse ponto de acesso intangível senão talvez por ele, nasce o artefato sensível que a nós mesmos nos revela enquanto espécime (já que é a linguagem que nos define), artefato o qual preferimos definir aqui como “poema” (que, em nossa ampla concepção, pudera ser música, obra visual, texto, instalação etc.: instantes em que a poesia se profira, *semioticamente*). Logo, a poesia antecipa um movimento do espírito dado *a posteriori*, em humano ato comunicativo, porque esta permanece no poema estética e geometricamente velada. Nas palavras de Paz (1982), “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo”.

Em outras palavras, para Schopenhauer, na terceira parte de sua obra *O mundo como vontade e representação* (2005), ao deparar-se com o *Belo* (sinônimo do que é em si Perfeito, Justo, Verdadeiro, para o filósofo), tornamo-nos “sujeitos puros do conhecimento libertos da vontade”; ou seja, num dado momento, arrebatados, tornamo-nos objetivos e alcançamos “o mundo das ideias”, livres de necessidades, entregues ao arroubo; tornamo-nos, isto é, unos corpo e cosmos, essência e presença: *objetivos*. Diante de tal súbito transe, revela-se-nos a Realidade; e impossível — quem sabe — de se revelar em linguagem distinta, quando é expressa semioticamente, expressa-se como poesia. Assim, a poesia subjacente, *a priori*, ao artista, este que lhe dá no poema forma sensível, ao deparar-se com a sensibilidade do outro, *a posteriori*, traz à tona o incomunicável instante — não, no entanto, destituindo-o da incomunicabilidade a linguagem que o comunica.

Tal arroubo, a Schopenhauer, *inusitadamente* pode dar-se no contato com a natureza (frente a deslumbres naturais) ou, de fato, no contato com a obra de arte, o produto artístico. Nietzsche lê o filósofo e o interpreta, em seu texto *O nascimento da tragédia pelo espírito da música*, trazendo-nos o artista na figura daquele ser dotado da capacidade de tornar audível a música essencial (mediante o seu “caracol”), orgiástica, dionisíaca, que desde o princípio dos tempos ecoa. É, logo, — sob o viés de muitos demais olhares —, a partir do *poema*, da obra de arte, que a *poesia* orgânica, antes individuada, comunica-se (consciente ou inconscientemente); ou *comunifica-nos*, se pudéramos, ousadamente, neologizar:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Pois o teor (*Gehalt*) de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando,

justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha que ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p. 66, grifos do autor).

Gullar, por sua vez, em diversos relatos e entrevistas, sugere que a poesia, quando se quer mensurar, pronuncia-se a persegui-lo, acompanhá-lo por onde anda, até que rebente em forma e conteúdo no papel. Ele não é um idealista, não no sentido platônico. Tange sim uma cultura poética mais próxima ao organismo social e ao eu existencial. Se nomeia o ente, não o faz a partir de um lócus externo ao presente e à materialidade. Como Hölderling, dedica-se a encontrar a poesia plena e ingênua, mas isso no âmbito do materialismo histórico-dialético, não da metafísica. Muito embora seu poema continue a elevar-se a um plano material dionisíaco, no sentido que Nietzsche quer dar a esse elemento enquanto essência orgânica universal. E esse universal, ao comunicar-se, — por pretender, como em Adorno, que “nenhum universal [...] particular [...] acorrente [...] o universal humano” — não se repete, apenas se enuncia vagamente, como ele diz em seu “Poema”: “Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens/a mesma história que eu leio, comovido.” (GULLAR, 2015b, p. 265).

Gullar parece olhar para o mesmo momento em que Schopenhauer diz vislumbrar o “sujeito puro do conhecimento livre de necessidade” como o “esgarçar” da vida, como um esvaziamento absoluto das forças do autor: “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.”⁶ (GULLAR, 2015b, p. 265). Com “morro” anuncia

⁶ Gullar, provavelmente seguindo as influências do cubismo e concretismo e os propósitos de construção e desconstrução das formas erguidas pelo Modernismo e pela contemporaneidade histórica intelectual, criou uma maneira singular de versificação no que tange também à diagramação do texto na página. Atente-se, pois, que toda vez em que um poema de Gullar utilizar métodos menos convencionais de diagramação, ao ponto em que o diagramar digitalmente no corpo da tese signifique implicar em particularidades da poesia gullariana, comprometendo-a, optar-se-á por citá-lo com versos separados por barras, para não o “desconfigurar” e correr o risco de afetar, com isso, a intencionalidade ou os preceitos estéticos do autor.

o poeta o ato da concepção do poema (o título do poema em questão é, justamente, “Poema”), como um momento, ou um mergulho na *eternidade das formas* — estas, todavia, essencialmente (ou *existencialmente*) materiais. Como se pode notar, o poeta faz questão de trazer seu voo à materialidade do seu cotidiano (lâmpada, cadeira, paletó-dos-andes, seres e sóis), diferente de Schopenhauer, que almeja a poesia platonicamente, a seu modo — já que em Platão a poesia é mera cópia imperfeita do plano das ideias, porque cópia da cópia, cópia da natureza que copia a ideia. Consonante ao período histórico em que Hegel produz seu pensamento, ambos olham para a poesia como enlevação. Hegel, como transcendência:

A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito, portanto, na verdade [...] O belo produzido pelo espírito é o objeto, a criação do espírito, e toda criação do espírito é um objeto a que se não pode recusar dignidade. (HEGEL, 2000, p. 28).

Schopenhauer, como conhecimento e libertação:

Enquanto para o homem comum sua faculdade de conhecer é a lanterna que ilumina seu caminho, para o homem de gênio é o sol que revela o mundo. [...] Assim a “expressão genial” de uma cabeça consiste em tornar visível uma decisiva preponderância do conhecer em relação ao querer, e em consequência também um conhecer destituído de qualquer relação com um querer, i. e., *um conhecer puro*. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 39, grifos do autor).

Se o conhecimento torna-se puro, destituído de relação, ao mesmo tempo ocorre processo similar ao que o Budismo nomeia Nirvana, ou seja, o esquecimento, a fuga do querer é também a liberdade da vontade. Porém, se Gullar mergulha em tal objetividade, é sempre criticamente, por isso arduamente liberto da vontade que o move, do desejo de transformação (o seu conhecer é elucidar, clamar o novo, raramente pairar na estaticidade de uma ideia que transcenda o espaço-tempo em que habita e de onde observa o mundo). Logo, “morro”, como nos versos acima citados, porque esse momento representa o apagamento do autor, como num transe, imerso na “musicalidade”, na objetividade, no *brahman* cósmico e interior, que a ele é, porém, social e existencial, subjetivo e material (se morre, com ele tudo morre, mas ao grafarem-se estaticamente no papel — mortos — os elementos que o compõem enunciam reflexão, análise, lutas interiores, fatos, relações). Portanto, Gullar liberta-se da vontade ao projetar visões, subjetivamente, não ao ver, estaticamente. E, sendo

assim, conhece, todavia não se liberte. Revela, enquanto, epicamente, conclama. Incita. Revolta.

Claro que essa é uma condição que emerge na arte literária no avançar do Romantismo, quando alcança um sentido social, pós-Revolução Francesa, principalmente. Contudo, ainda com imagética maniqueísta e, de certa maneira, ingênua, ao encontro de certa pureza. O que será superado depois do febril advento do Modernismo e, mais ainda, do Pós-modernismo, quando o homem fragmenta-se por completo. A poesia social então se encontra não na representação de realidades divisas entre o essencialmente bom e o essencialmente mal, como se por essência houvesse uma dívida religiosa do homem com o homem, mas nas bases do Realismo e das lutas de classe, já suscitadas com primazia por Engels, Marx e a vindoura sociologia.

Dessa maneira, o morrer gullariano é mais que o ver, mas o representar, o mostrar e o anunciar (pressupõe mormente a ação, como à Brecht em superação ao teatro aristotélico). De certa forma similar a Hegel, como dialética do espírito, contudo não como o belo em si. E nem por isso não se faz consonante a Schopenhauer ainda quando diz: “Se morro”, ou seja: sua *oração* se dá de maneira *condicionada*, tal qual um “instante”, um “arroubo”, ao acaso. Tomado do “momento”, pois, objetivando-se no espírito universal subjetivamente, o incomunicável lhe ocorre: eis o nascer da arte. Mas não é incomunicável: “Ou não:/o sol voltará a marcar/este mesmo ponto do assoalho/onde estive meu pé” [...]. (GULLAR, 2015b, p. 265); eis que se comunica como poema, literariamente no caso, e ressurgirá de algum modo na mente do leitor. A dúvida (“Ou não”) paira se tal qual no ato da criação ou reinventado.

Em “A poesia”, da mesma lavra de “Poema”, contida na obra *Dentro da noite veloz*, escrita entre 1962-74, Gullar realça o quanto é súbita e inusitada a emergência desse “instante (poético)”, revelando como a *poesia* formaliza-se e segue adiante: “Poesia — deter a vida com palavras?/Não — libertá-la,/fazê-la voz e fogo em nossa voz.” [...] (GULLAR, 2015b, p. 273). A concepção do poema é aqui momento de objetivação entre espírito e matéria, momento estático (“deter a vida”) com as devidas ressalvas já enunciadas, e é ainda momento da objetivação entre linguagem/imagem e leitor, num mesmo patamar que anteriormente entre autor e criação. O poema, nesse sentido, não existe materialmente, mas receptivamente; é obra de quantos o leiam; fenomenologicamente, ocorre somente quando é criado (uma vez mais) num

processo mnemônico leitor subjetivo diverso ao do artista escritor, conquanto uno em sua substância. Artista este que, no ato da criação, ao enformar o poema, materializa-o em “sua’ voz”, alcançando a subjetividade do outro em “fogo” — por isso, ao mesmo tempo que materializa seu êxtase, sua descoberta, dá ao outro que o lê também a ele “voz”, em “fogo”, incendiando-o, transformando-o ensimesmadamente, comunicando-se ao grau do solilóquio, dinamicamente.

Logo, sendo a literatura arte, e não compêndio, ao tomarmos a mesma como objeto de estudo, teremos o cuidado de entender que lidamos com textos dinâmicos que superam, perduram e habitam no imaginário de homens e mulheres, reservando-se a local de destaque no que se refere ao “prazer da leitura”, que no ser humano corrobora-se e demonstra-se necessário; mesmo se, falhando-nos todo e qualquer argumento, atentarmos à persistência de obras e livros durante os séculos. Tal qual nos demonstra Compagnon, no clássico e belíssimo *Literatura para quê?* (2009), que corrobora esse inenarrável prazer leitor: a literatura e a leitura guardam e parece que guardarão, embora de maneiras outras em relação a como aconteceu no passado, seus valores inalcançáveis e inimersíveis, mesmo frente ao cinema, à internet e à gama de tecnologias presentes. Por isso mesmo é um saber digno de pesquisa, mas de complexa metodologia.

Se há quatro tipos de conhecimento que a metodologia de pesquisa busca colocar em debate: senso comum, teológico, científico e filosófico; reservamos, não é novidade, como fonte de maior credibilidade — no interior de nossos anseios acadêmicos — o científico, este que parece o mais lógico para a obtenção de um título (de uma certificação em que se comprove que o acadêmico esteja apto a assumir uma gama de conhecimentos necessários à realização e aplicação de uma dada competência); e de fato é o mais lógico, ao menos da forma como entendemos a educação como campo burocrático, atualmente.

O conhecimento científico é, para boa parte do mundo contemporâneo, aquele que nos conduz a um limiar mais próximo de nossa necessidade de evolução, o que mais nos cobra exaço (tão cara à contemporaneidade), porque enquanto acrescenta dados ao acúmulo de experiência, justifica-os e abre caminho para outros procedimentos, demais avanços (dados a partir da constante *práxis*). A matemática (a exaço) envolvida nesse modelo de conhecimento garante chão firme a quem nele atue e a quem ele avalie, a quem dele se ocupe e nele produza. Mas a ciência e seus

métodos são inúteis quando perdemos a segurança que nos dão os tais números, ou seja, quando nos deparamos com “leis” e “regimentos” exteriores ao repetitivo, racional, normativo.

Por isso o conhecimento científico torna-se – antes de sua postulação mesma, e atualmente mais — ensaístico (talvez “antes” se pudera dizer somente especulativo). E se dessa maneira não toca propriamente a filosofia é porque tenta extrair da vivência e da observação, e da demonstração mais prática as bases para o seu ensaísmo; tenta ser ciência

A filosofia tem uma relação mais distante e mais amalgamada com o que é científico, pois sua ciência é o universal, e o universal (em determinados momentos) pode estar distante e pouco palpável, nem sempre praticável. É especulável. O conhecimento filosófico não é deveras salutar para requerer-se obtenção de título acadêmico, porque não pode ser comprovável, senão pela sinceridade por que se dá, que se assemelha contanto à fé — ao conhecimento, por sua vez, teológico. Se o filosófico pudera comprovar-se, era já científico, muito embora lembremos que toda ciência um dia foi ideia teórica ou “filosoficamente” dada. E que hoje a filosofia e a ciência assumem caminhos tão próximos que temos a insurgência da física quântica⁷, por exemplo, e de uma astrofísica inenarravelmente fascinante e especulativa.

Todavia, pesquisar para obter resultados faz parte do conhecimento científico. Porque se pesquisamos acerca das ideias de um filósofo é com olhos a discorrer sobre interpretações comprobatórias, esquematizações, sistematizações e demonstrações, nunca para levantar filosofias e ideias novas (especular ou divagar têm, mormente, sentido negativo para o meio acadêmico contemporâneo, a não ser que a pesquisa se refira a um processo em conferência, com possibilidade de fracasso e necessidade de comprovação). Acerca do conhecimento teológico, quando se o observa é antropologicamente, psicologicamente, é sob viés sócio-histórico, ou outro. Bem como ocorre com o senso comum, relevante em sua medicina rústica, folclore e muitos demais aspectos culturais; por trazer à tona uma capacidade inata de saberes em cada ser cultural e socialmente postos; no entanto, o senso comum, teológico e

⁷ A física quântica, embora ciência (não especulação, obviamente), além de não ser determinística tal qual a física macroscópica, traz à tona a possibilidade de certas teorias que extrapolam o campo usual da ciência. Por exemplo, a compreensão de uma partícula conhecida como a partícula de Deus, que possibilitaria a união da física macroscópica — avaliada mediante a Lei gravitacional, desde Isaac Newton — e a microscópica (que se refere às Forças Fraca, Forte e Eletromagnética) – estudada pela física quântica, propriamente. A teoria das Cordas é um exemplo teórico-científico bastante propício, tendo sido prevista em cinco teses diferenciadas.

filosófico são termos fundamentais, em constante análise científica. A ciência nos parece o único dom humano, caminho: porque organiza o mundo (ou pensa fazê-lo). Não cabe a ela as extremas conjeturas nietzschianas, ao clamarem a geração de valores vindouros mediante a libertação do jugo da tradição. Pois assim haveria o caos, a barbárie. Abandonar o acúmulo e subir acima ou ir aquém para o novo parece impraticável pela ciência.

Há uma clara definição sintomática, dada pela humanidade, que impõe valor intenso à manutenção de modelos, à repetição e aos exemplos do passado, alcunhada de Civilização. Valor posto em choque — por nós, que nos pensamos civilizados — com o bárbaro e o “sátiro”, o não civilizado. Valor este em nós impregnado: é impuro o tribal, o aborígine, o orgasmático; são indecentes e despudorados, e assustadores, o nu e o natural; bom e justo é o dogmático, vestido pela tradição, com visão aos acertos passados e cuidados sobre erros desmedidos. O valor aristotélico do equilíbrio impõe-se. A estrutura da sociedade, historicamente, prefere-se montada, pronta e assim formalizada, contratada, porque “Para o nosso olho é mais cômodo, numa dada ocasião, reproduzir uma imagem com frequência já produzida, do que fixar o que há de novo e diferente numa impressão: isso exige mais força, mais ‘moralidade’”. (NIETZSCHE, 2005a, p. 80, grifo do autor). Metaforicamente falando, voar deste ponto a um mundo outro, onde a ciência entrasse apenas pelos fundos, seria também estarmos cegos, surdos e mudos; apenas tácteis, e ilúcidos com a razão. E por isso mesmo é salutar que evitemos a obscuridade, preferindo mantermo-nos mais próximos do compreensível, do lúcido, do tradicional.

Não nos é possível, no entanto, visivelmente, a esses nos abandonar. E o que o atesta é haver, no ínterim dessa extrema preocupação pelo acréscimo, pela soma, pelo acúmulo, este desgovernado artefato de produção e difusão de conhecimento, que toca desde a barbárie ao mais alto teor civilizacional: a Literatura, como toda Arte.

Talvez não seja absolutamente adequada a definição de Literatura como “produtora e difusora de conhecimento”; contudo, no âmbito das discussões, ora queremos colocá-la em seu patamar — conquanto artístico — de promoção de ideias, de revoluções, ou de aquietações e alentos; veículo comunicador, intencional e também funcional; por fim, de veículo em circulação, pela simples razão de sempre se atualizar nas mãos e mente de um leitor. O que a põe em consonância e contraste com o mundo ainda positivista e iluminista em que vivemos; pois, ao mesmo tempo

que fabularmente, impulsiona visões muito acima da média, mediante o preceito civilizado ainda socrático da mais alta estrutura comunicativa: a linguagem, o discurso. E, assim, a literatura mantém e inova, conserva e transgride. O próprio acúmulo e a evolução se deram principalmente pela narrativa e pela poesia, desde a mera gestualidade e os desenhos nas pedras até às mais elevadas ideias grafadas e interiorizadas socialmente, conquanto de forma lúdica e sensível, e universal.

Dizem que a literatura transforma o mundo. Isso porque, de forma simples e despropositada, vai sendo passada adiante, poética e narrativamente. Mas aqueles textos sem poesia, a maioria deles perece facilmente com o tempo, ou permanece apenas enquanto acúmulo hierárquico e documental. A literatura enquanto arte, contanto, torna-se necessária e cotidiana, e vive atualizando-se. Por incrível, como “acontecimento literário” (e não histórico), tal qual Hans Robert Jauss em sua teoria recepcional estimula-nos a crê-la, ela viaja o tempo encantando e fazendo sonhar, impressionando e estimulando, como se não morresse, como se dissesse há um, dois, três, quatro mil anos a nosso presente, à nossa presença, à nossa “pre-sença”, conforme a terminologia de Heidegger, em *Ser e tempo* (2005).

A literatura tem, então, a peculiaridade de arrolar em seu processo criativo, de forma transdisciplinar, a História, a Filosofia, a Geografia, a Física, a Matemática, a Religião, a vida presente, a Memória, em sua *práxis*, porque ela representa o sujeito social, em contato com o mundo, consigo e com seus pares. Enquanto disciplina existe desde sempre, mesmo que se o não queira. Desde os escritos védicos, desde as paredes das cavernas, desde que se *ensina* primitivamente, primariamente, primordialmente, o que primeiro se ensina é *pela* e é a literatura, a poesia, a interpretação de texto, hermenêutica, o cuidado com o signo (palavra) e o encanto sobre ele.

O advento da clareza, da cientificidade e neutralidade vêm com o racionalismo e o seu apreço a todo custo, conforme se adensam as relações de poder dos vários seguimentos morais difundidos pelos séculos de experiência e tradições. Assim é que hoje, ao voltarmos sobre o texto literário e ao tentarmos manter em solo firme, sobre matemáticas e metodologias que nos levem à interpretação, enfim nos vemos lançados ao caos — já que em seu princípio a pesquisa sobre esse tipo de texto falha com a ciência, quando da imersão subjetiva do leitor venha à tona e não viva senão mediante as nódoas desse sujeito que, em vez de organizá-la, entrega-se

apaixonadamente a ela: Não existe pesquisador da área de literatura, raras e desagradáveis ocasiões, que não parta do texto para a tese, do poema para a intenção; e, se é do poema que nasce a ideia que tem quem dele fala, não será uma ideia do pesquisador que se enquadrará ao poema — ou a pesquisa é acerca de partículas frias do texto, não de sua *literariedade*. Ou seja: o método de análise, para a abordagem do texto literário, é incidental e, cientificamente, complexo, tocando o ensaísmo e, outras vezes, a própria composição poética.

Fenomenologicamente, pudéramos almejar uma ciência da literatura. Fechar o objeto literário e isolá-lo de sua existência externa. Contudo, impossível é despi-lo daquilo próprio que o compõe: a natureza humana complexa, ou, outrossim, da complexidade humana. Já que o esforço fenomenológico jamais poderia amalgamar toda a atmosfera caótica da obra de arte literária, nem seria feliz ao decompô-la. Literatura é, na verdade, feita para gente. Há nela um processo de interação que depende de uma série indefinida de fatores jamais avaliáveis, senão propriamente mediante cada um de seus leitores. E embora desdobremo-nos em levantar argumentos que possam enquadrar uma dada obra ao menos em um universo organizado, a dispersão a que os olhos do leitor conduzem a leitura, ou seja, os diversos ângulos de visão que se enformam a partir dela fazem com que tais argumentos deem conta no máximo de manter cenários técnicos e óbvios, ou pouco mais. E por isso mesmo é que obras escritas há muito tempo até o momento dialogam conosco; porque são amplas, complexas. São mundos inteiros viventes em pequenos universos, ainda distintos cada qual de si, chamados ora ou outra personagens. Ou universos transcendentais e distantes que atravessam a vida em blocos complexos de palavras, aliterações e assonâncias, signos, significantes e significados, vez ou outra até disformes ou confusos. Cosmos que se existem quase, às vezes em pequenos poemas de um, dois ou três versos.

Não bastasse a literatura atualizar-se no contato com o leitor, além do mais transparece uma necessidade de cultivá-la, de a reinterpretar, de relê-la. Veja-se, como um exemplo, as tantas versões do célebre poema de Edgar Allan Poe, *The raven*. Dos primórdios do Romantismo, seus versos, não contentes em serem lidos e apreciados simplesmente, são traduzidos mas reinterpretados, relidos e transliterados. Só em língua portuguesa temos versões desde Machado de Assis a Fernando Pessoa, e versões inovadoras, como a de Haroldo de Campos, o

Transcorvo, e cômicas, como *O urubu*, de Guilherme Gontijo Flores e Tadeu Gonçalves. Justamente porque, naquela narração medonha e sinistra, habita um universo totalmente distinto, “só” no mundo; embora, como nos dizia acima Adorno (2003), universal. É o que ocorre a toda obra, produz texto, como ensina Barthes (2004).

Assim, próximo a esse ato descrito no parágrafo anterior, paira o da análise literária: É a leitura (o projeto da literatura) que, ao despertar sensações, emoções e ideias no leitor, suscita sua tímida cosmovisão, a qual obrigatoriamente se põe em tese; pois é mais que visão ou ideia, é amor, é prazer estético, idolatria às vezes, avidez, desejo pelo conhecimento, ou delícia em relação ao mergulho (“santa delícia” qual o Deus de Agostinho em suas *Confissões*). Desse modo, o objeto de estudo, imediatamente, perde a sua objetividade, vive sim na subjetividade de um leitor que não quer senão, necessariamente, escrever sobre si. Tentar dar método ao que era prazer ou amor, isso é o que o pesquisador da literatura tem como maior desafio. Pois bastaria a ele escrever tudo o que pudera, levar ao mundo o que lê e vê. Contudo, o mundo, sistematizada e burocraticamente, evoca-o de volta à realidade. E este então organiza recortes e teorias, mas que antes se veem no poema, mas que aqueles sim se enquadrem a este.

Então, dá-se enfim a metodologia para a pesquisa do texto literário, agonicamente lutando para não se perder na cotidianidade curiosa e idólatra, nem na escuridão de alusões e metáforas, e desejando subir além do meramente científico. Molda-se, pois, um quadro metodológico que tem por fundo motivador o desejo de expressar a poesia, o êxtase advindo do poema. Arduamente governado pela exação, recolhe dados das mais diversas fontes, descendo ao fundo sempre de um maior mistério: o ser humano e a existência.

1.2 FIOS E OFÍCIOS DA ARTE DE TECER: DO OBJETO DE ESTUDO DA PRESENTE TESE

Em vista do procedimento metodológico que acima traçamos, na verdade o problematizando e o não postulando tão concretamente como pudera demonstrar-se nosso desejo, o objeto de estudo da presente tese não poderia ser outro, em primeira instância, que o texto literário; e, no presente caso, mais especificamente, a poesia.

Dado esse recorte, não é nosso objeto, pois, Ferreira Gullar, o poeta. José Ribamar Ferreira, seu nome de registro, tem secundária importância a nós estudiosos da literatura, preocupados sim com sua lavra literária. Como dizia Pessoa, na voz do heterônimo Alberto Caeiro:

Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.
(PESSOA, 1977, p. 235).

Talvez a concepção de Gullar acerca de seu processo criativo não se dê de maneira assim tão resolvida, contudo é inevitável aderirmos a essa tese, que depõe o papel biográfico à recepção íntima do texto, ou ainda ao artefato poema como coisa em si, independente da autoria. Isso porque desde sempre não é, para o apreciador das belas artes, a biografia de um determinado artista e a concordância em relação a suas ideias que avivam a convivência do poema na intimidade de si, embora a frequente necessidade que temos de heróis e mitos que organizem nossos ideais de vida. Mas há uma essência bem mais longínqua e difícil de definir ou de elaborar teoricamente, racionalmente, que nos leva a amar certas obras antes mesmo de sabermos quem as realizou. Assim como o próprio autor, ao delatar sua existência íntima em sua produção, tem-na em segundo plano — particularmente pela própria escolha do projeto artístico que a comporá. Isto é, ao colocar-se dentro de sua criação estética, antes é a técnica, as cores e as pinceladas (para o pintor), a escolha dos modelos de câmeras e dos ângulos, e dos filtros (para o cineasta e o fotógrafo), a pedra e o desenho (para o escultor) e assim por diante, que dão corpo ao sentir do artista; como é a linguagem e a formatura estilística do verso que dá vida ao eu poético que se mostra, quando o dado biográfico poderia ser banal por si só.

Nesse sentido, da mesma forma como o soneto XIII da *Via-láctea* de Olavo Bilac resiste inabalável mesmo diante da rejeição contemporânea à vaziez alienada de boa parte dos poemas parnasianos; não é necessário ser comunista para que alguém, que tenha abertura à recepção do texto literário, se emocione ou se revolte com obra tal como “Quem matou Aparecida: História de uma favelada que ateou fogo às vestes”, ou para que não se envolva com a musicalidade de “Dois e dois: quatro”, ambos de nosso poeta em análise.

Nascido na florescente década de 30, passando a atuar no entardecer modernista, próximo à proeminente geração de 45, viajou até finais do ano de 2016

através da efervescência da inovação e da descoberta, bem como da repressão, em tempos de ditadura; atravessou a contemporaneidade tecnológica, descortinando, a cada fase, o seu fazer poético: pudera curtir os prazeres da juventude com ânimo, aspirando à plena renovação linguística, tramando a deposição da linguagem à pura poesia; foi tomado do calor intempestivo e panfletário da revolta, quando quisera mudar o mundo, jovem de todo; chegou à maturidade e teve tempo de vivê-la até à fase da abnegação, dum momento em que escolhemos ficar mais próximos do descanso de que da revolta, em que fora tomado de uma reflexão mais funda na existência humana — heideggerianamente, existencialmente.

Entretanto, sendo nosso objeto de estudo a pessoa do Gullar, teríamos em mãos mundo de complexidade muito grande, se em toda a sua vida não descansou de criar e dizer o que pensava, e, obviamente, de viver. Conforme atesta em sua *Autobiografia poética e outros textos* (2015a), fora, sem a real consciência, aos treze anos de idade, impelido a tornar-se poeta e assim o fez: foi ser poeta:

O elogio que a professora de português fez a uma redação que escrevi como dever de casa levou-me a pensar que eu poderia escrever melhor, mas nem de longe supus que poderia tornar-me escritor. [...] A verdade é que Dodô, meu irmão mais velho, veio me perguntar, preocupado, se eu de fato pretendia tornar-me poeta. Respondi que sim, e ele então me alertou para o perigo que poderia correr, uma vez que os poetas em geral enlouqueciam, como era o caso do sujeito que, num casarão próximo a nossa casa, costumava berrar na janela coisas incompreensíveis que diziam ser poemas. Tranquilei-o garantindo-lhe que eu, de maluco, não tinha nada. (GULLAR, 2015a, p. 18-19).

E, fazendo-se poeta, o foi incansavelmente. Corajoso, já em meados do século XX foi demitido de seu trabalho como radialista ao se recusar a ler uma nota que afirmava o assassinato de um jovem por um grupo comunista, ao entender um jogo de manipulação no Maranhão, sua terra natal. Depois, ao conhecer Lucy Teixeira, que em São Luís “nascera mas morava no Rio. Escritora talentosa e também [...] interessada em artes plásticas” (GULLAR, 2015a, p. 26), vendeu o que possuía e viajou até o Rio de Janeiro decidido a dedicar-se exclusivamente à vida literária.

Se anteriormente já escrevera versos de grande verve, como os “Sete poemas portugueses” e outros pertinentes depois à *Luta corporal*, escritos entre 1950 e 1953, como atesta (Gullar, 2015a); no Rio veio a tornar-se com o tempo figura de destaque, principalmente no que concerne à querela proposta acerca da poesia concretista,

quando Gullar, unido a um grupo de outros artistas, apresentara o seu Manifesto sobre a arte neoconcreta. Querela que o punha de encontro a escritores-pensadores como Haroldo e Augusto de Campos, em veemente contenda literária e estética.

Todavia, após a efervescência dessa jovem poesia emancipatória, frente ao estado ditatorial explícito a que ia se rendendo o Brasil na iminência do ano de 1964, passa a compor poemas políticos que, ora ou outra, segundo corrobora o autor na mesma autobiografia literária que observamos acima, tocam a panfletagem, como é o caso de seus *Romances de cordel* escritos entre 1962 e 1967. Entretanto, se há essa visão de poesia panfletária dada pelo próprio autor, muitos são seus versos de ordem socialista que para além do panfleto elevam-se, como é o caso notório da obra *Dentro da noite veloz*, escrita entre 1962 e 1974, em que encontramos — como reflete Hermenegildo Bastos em prefácio para a coleção de ensaios *Marx e Engels como historiadores da literatura* (2016), de György Lukács — a arte que “reflete não a realidade do instante que passa e nunca se repete, mas a dos elementos e tendências do processo” (p. 12), tendo em vista que “Quem diz *dinâmico* diz *processual*, salienta as possibilidades contidas na realidade” (p. 12, grifos do autor); ou seja, mais que poemas panfletários, encontramos nos escritos poéticos marxistas de Gullar a dinâmica de nossa sociedade brasileira, mediante as lutas de classe, que afetiva e linguisticamente dá-se com soberbo trato e universalidade, o que lhes confere aspecto de atemporalidade. Nesses poemas, deparamo-nos com a realidade sempre em voga do capitalismo febril em face de sua utópica superação. Porém, além da maçante realidade, há o uso de uma linguagem estruturada esteticamente para a humana comunhão poética, para a compreensão afetiva e *nominadora* da essência do real em nós humanos — como dizia Heidegger ao vislumbrar Hölderlin. Assim que surge, aliás, o *Poema sujo*, de 1975, escrito no exílio do poeta: um retrato emergente do Brasil ditatorial.

O comunismo que vive intensamente de maneira teórica, ao vislumbrá-lo em sua *práxis*, em suas viagens, a ele é desencantador, o que o faz mudar um pouco sua visão. Talvez seja o que o faça em sua poesia voltar-se, com o tempo, a um patamar mais intimista, fenomenológico e existencialista, como é o caso de suas “Bananas podres”. No entanto, jamais virá a negar seu apelo à justiça social, mesmo quando ataca o governo de que mais se diz popular no Brasil, com Lula e o PT, tendo perdido ao candidato Aécio Neves em eleição contra Dilma Rousseff, ou quando afirma que o

socialismo tenha morrido. De qualquer forma, o governo petista jamais foi comunista e Gullar se orienta politicamente nesse sentido, jamais em sua poesia abertamente. A sua poesia continua vislumbrando os direitos dos cidadãos, a fraternidade, avaliando o ser humano em seus mais profundos êxtases e delírios, utópicos ou cotidianos, sem ser por ele renegada.

Portanto, aqui, a nós é necessário frisar que não é Ribamar jamais o nosso objeto de estudo, mas aquilo que sua poesia (*tout court* e em seu conjunto) nos traz, o eu-lírico de cada poema de Ribamar, conquanto pensemos em seu eu-lírico nesta tese amalgamado-o em três níveis, não tão bem determinados, de sua poesia: no nível (1) estético, (2) sociopolítico e (3) filosófico existencial, dessa forma intencionando um panorama geral e atualizado de sua incidência e importância literária.

É claro que não há como nivelar restritivamente sua obra sem avaliar que cada um de seus poemas transite por todos esses níveis, já que Gullar é um poeta sobretudo racional, está sempre tentando expressar seu ponto de vista, manifestar uma teoria, abarcar uma transmutação valorativa. Não são tantos os momentos em que, lendo-o, somos capazes de pairar em nuvens sem melindre, em lírica pura, abnegada. Por mais que observemos um trabalho estético de quilate, o poeta está ancorado sempre na controvérsia ou na afirmação de uma consciência estilística, social e filosófica. Não há nele muitos voos desprecaivos, porém notoriamente uma profunda reflexão sobre o fazer poético e seu propósito ou finalidade.

Nesse sentido, com o devido cuidado, um primeiro capítulo de nossa tese dedica-se a encontrar tanto o subsídio literário que o impulsiona à construção de sua arte quanto a sua ânsia por inovação e renovação, ressaltando historicamente sua participação no mundo literário brasileiro e universal. Ou seja, buscamos entender em que leituras e decorrentes interpretações se ampara a sua criação artística, a nós intérprete da evolução da tradição modernista, principalmente no que diz respeito à sequencialidade de poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Não assim supondo que o poeta parta da mera função de sequenciá-los, mas entendendo o quanto estes residem em aspectos estéticos na sua poesia, em relação ao esforço pela manutenção do mérito da “palavra-forte”, da “palavra-ponte”, da palavra enquanto elemento rijo embora transcendente.

Se às vezes ocorre a um artista de vanguarda deixar que o fluxo de sua consciência encarregue-se da escolha das palavras que compõem o texto, é-nos

árido observar o mesmo em Gullar. Ele parece nitidamente concentrado no dito. No quinto de seus “Sete poemas portugueses”, pertinente à *Luta corporal*, escrito na forma clássica do soneto decassílabo (amado pelos parnasianos), o poeta refere-se — embora à impossibilidade de asserção da palavra, de sua apreensão, ou posse — a essa ânsia de posse que determinará sua verve poética:

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

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

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

das nuvens fogem, luminosos e ágeis!
Vocabulário e corpo — deuses frágeis —
eu colho a ausência que me queima as mãos.
(GULLAR, 2015b, p. 24).

Nessa série de poemas intitulados “portugueses”, Gullar parte em busca de uma poesia pura, mediante escrita metapoética e/ou metalinguística. Ao interrogar ou pretender deslindar o poema metafisicamente, ou aprioristicamente, percebe-o linguagem para além do corpo, ou seja, pertinente ao limiar entre o intelecto e o divino: “O ser testemunho da pertinência ao ente em totalidade acontece como história. Mas para que seja possível essa história foi dada a fala ao homem.”⁸ (HEIDEGGER, 1985, p. 131, tradução nossa). A história, conquanto material, é sensível à memória. Passa a pertencer ao intelecto, à reminiscência, e ao presente do ser enquanto acúmulo. E para que a história se organize e o ser humano se reconheça como tal é-lhe ofertada a linguagem, de onde nomina a si próprio, erigindo-se a coisa consciente, e ao divino:

Desde que a fala aconteceu propriamente como diálogo, vieram os deuses à palavra e apareceu o mundo. Porém, uma vez mais, importa perceber que a atualidade dos deuses e a aparição do mundo não são uma consequência do acontecimento da fala, senão que são

⁸ El ser testimonio de la pertenencia al ente em totalidade acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se há dado el habla al hombre.

contemporâneas. E tanto mais quanto o diálogo, que somos nós mesmos, consiste em nomear os deuses e tornar-se o mundo na palavra.⁹ (HEIDEGGER, 1985, p. 135-136, tradução nossa).

Tais deuses de que fala Heidegger, a nosso ver e em nosso propósito, representam não divindades cultuadas imgeticamente. No caso do poema de Gullar, há uma força mística, porque não controlável ou facilmente nomeada, que o possui e que dialogicamente este tenta expor (possuí-la também). Essa força se nos mostra, em nossa interpretação, como a linguagem, ou a palavra. Por isso é que intitula seus poemas como portugueses, em referência ao culto à linguagem, à beleza e sinceridade do discurso, à pureza lírica:

Em “Sete poemas portugueses” [...] o poeta inicia a sua viagem numa tentativa de encontrar a origem da poesia em seu estado puro. Neste sentido poderíamos identificar o nosso herói como os heróis dos contos de fadas, da mitologia, que devem atravessar caminhos tortuosos, enfrentar provas difíceis até chegar a decifrar o enigma, ou a encontrar o objeto mágico, no caso específico — a poesia em seu estado primordial. (DOMINGUES, 2007, p. 155).

Nesse sentido, o eu-lírico ansiado de Gullar no poema em questão percebe não poder ser possuidor da palavra — muito embora nele, quando imerso na criação literária, ela atue, ela o redima e o tome por completo. Mesmo que esteja submerso pelo ato da criação e que sejam as palavras o seu motor, elas é que agem sobre ele, como anuncia mediante os verbos redimir e cegar. São ações da palavra sobre ele, nele, e não vice-versa. Confessa que a buscou nos momentos de niilismo e renovação (“catástrofes”, “aurora”), buscou-a desde a sua compreensão ou compressão etimológica (“fonte”) e em seu organismo estrutural, cabralianamente (“muro”), dadá ou surrealisticamente (“água”) e parnasianamente (“musgo”), em sua absoluta “solidão”, isolada de contextos ou preconceitos. Contanto, é na contradição sempre que a encontra (“lúcido e demente”). Se pode contemplar seu princípio (“pés”), é como aos relâmpagos “luminosos e ágeis”, mutante (“nuvens”). Já que a linguagem está ligada diretamente ao funcionamento biológico, corpóreo. Se tanto a palavra quanto o ser-no-mundo material são grandiosos, poderosos (“deuses”), mas o são fragilmente,

⁹ Hasta que el habla aconteció propriamente como dialogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció um mundo. Pero, una vez más, importa ver que la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste em el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo em la palabra.

justamente pela contradição que ser humano compreende, diviso entre o sonhado e o real. Por isso, o que possui, ao possuir a palavra, é a ausência, a incompreensão racional, ou a impossibilidade demarcada. A mesma que torna o texto literário polissêmico em seu princípio, quando na atitude leitora desmantela-se o possível sentido que a palavra acarretava no ato criador.

Cumprido o intuito de compreender o planejamento estético de Gullar, os olhos deverão voltar-se, num próximo capítulo, à sua consciência social, política. Talvez não devêssemos dizer “consciência sociológica”, e sim “social” mesmo, mais apropriadamente, desde que o poeta não disserta acerca do plano socioestrutural, porém nele se coloca. Logo na entrada de sua obra *Dentro da noite veloz* o poeta anuncia o seu *lócus* enunciativo: “Meu povo e meu poema crescem juntos” (GULLAR, 2015b, p. 201). Portanto, ele não se põe como intérprete da realidade social, mas como partícipe da mesma, o que o depõe do papel de teórico desta e lhe confere o papel de cidadão, papel político ao tempo que afetivo. Por isso escolhemos grafar já no título desta tese a palavra “política”. Além do mais, porque em seus poemas busca não apenas a exposição conformada de suas vivências sociais, mas o olhar para o futuro, para a transformação: “[...] crescem juntos/como cresce no fruto/a árvore nova” (GULLAR, 2015b, p. 201). E ele anuncia que, ao menos em seu poema, a consciência cidadã aflora, a partir da consciência que o povo assume ao encontrarem-se ambos no mesmo patamar, em diálogo poético: “No povo meu poema está maduro/como o sol/na garganta do futuro” (GULLAR, 2015b, p. 201). Tanto assim, que na verdade é ele que amadurece, ou seu eu-lírico, a partir do seu povo: “Ao povo seu poema aqui devolvo/menos como quem canta/do que planta” (GULLAR, 2015b, p. 201). Vê-se aqui a mesma consciência lírica que assume Fernando Pessoa em sua memorável *Mensagem* (mais positiva do que esta), que se envia aos portugueses clamando que reacendam a chama do Quinto Império, evocando para tanto o vulto do Sebastianismo:

Ah, quanto mais ao povo a alma falta,
Mais a minha alma atlantica se exalta
E entorna,
E em mim num mar que não tem tempo ou espaço,
Vejo na cerração teu vulto baço,
Que torna.
(PESSOA, 1977, p. 82).

Por fim, em última instância, fruímos sua poesia depois de vencida a autoridade das épocas sombrias ditatoriais, já na maior maturidade, amainando-se e passando a sondar as propriedades mais fundas do *ser-no-mundo* ou do *ser-aí* (o ser presente em sua temporalidade, tal qual nos conduz a entender o existencialismo e a filosofia heideggeriana, por exemplo), sem desespero, voltando-se ao fora-do-mundo e ao dentro de si, um pouco menos epicamente, e mais subjetivamente. Nessa reflexão, filosófica e, ora ou outra, com ares de ciência relacionada à biologia, à física e à astrofísica, entendemos a imersão do poeta na filosofia existencialista não por mera intuição, mas porque parece ser a que rege muitas das suas reflexões em sua fase mais amadurecida. Tal como podemos observar em suas próprias palavras, na obra *Em alguma parte alguma*, de seus anos tardios: “uma pedra/(diz/o filósofo, existe/em si, não para si/como nós)” [...] (GULLAR, 2015, p. 600). Tais palavras expressam inequivocamente as reflexões heideggerianas contidas em *Ser e tempo* (2005). Numa das possíveis citações:

Para os entes simplesmente dados, o seu “ser” é indiferente, ou, mais precisamente, eles são de tal maneira que o seu ser não se lhes pode tornar indiferente nem não indiferente. [...] O ente, em cujo ser, isto é, sendo, está em jogo o próprio ser, relaciona-se e comporta-se com o seu ser, como a sua possibilidade mais própria. A pre-sença é sempre sua possibilidade. (HEIDEGGER, 2005, p. 78, grifo do autor).

Uma pedra é, para o filósofo, um “ser simplesmente dado”, ou seja, “existe em si”. Já o ser humano está envolvido com a sua existência (“pre-sença”), o que o faz um “ser para si”. De qualquer forma, o seu materialismo perdura existencialmente. O “eu todo retorcido” de Drummond, por exemplo, ao refletir a realidade social e existencial, fica sempre ao rés de uma realidade mais sólida e, ao transcendê-la, desvela-se em escafandros, enigmática (em “claro-enigma”, como diria o próprio poeta). Gullar não intenciona jogos herméticos mirabolantes, seu ato poético está em constante processo de unificação entre linguagem e *práxis*. Suas palavras, pois, são emergentes e próximas ao presente e à realidade concreta insubmersível. E, conquanto com o tempo se amaine tal ânimo incisivamente realista, ele não se diluirá por completo. Como é possível observar em relação ao tema da morte. O seguinte poema foi escrito na década de 80:

O morto

não está de sobrecasaca
não está de casaca
não está de gravata.

O morto está morto.
[...]
O morto está morto
em cima da cama
no quarto vazio.

Como já não come
como já não morre
enfermeiras e médicos
não se ocupam mais dele.

Cruzaram-lhe as mãos
ataram-lhe os pés.

Só falta embrulhá-lo
e jogá-lo fora.
(GULLAR, 2015b, p. 399).

Como se vê, sua reflexão recai cruamente sobre o corpo de “Glauber morto”, tal qual intitula o poema. Menção indubitavelmente ao cineasta Glauber Rocha, que percorreu o Brasil politicamente em seus filmes, com imensa vivacidade e poesia. Mas, depois de internado em Portugal com broncopneumonia e de ser transferido ao Rio de Janeiro, morre, no ano de 1981. (O poema é pertinente a *Barulhos*, escrito entre 1980 e 1987.) Morre e não tem mais sentido existencial concreto. Não serve, enquanto matéria, para nada. Perde, enquanto corpo morto, sua função social: pode-se “jogá-lo fora”. Sua reflexão existencial, assim, tende não à busca de sentido da vida, mas mais ao desmascaramento do sem-sentido que a determina em seu materialismo irrevogável. Mais tardiamente, entretanto, em *Em alguma parte alguma*, já entre 2000 e 2010, a morte toma amplitude de reflexão mais abstrata, representando o vazio, uma ausência referente ao ser posto em questão: “a morte/não tem falta de sentido/não tem vontade de morrer/não tem desejos/aflições/o vazio vazio da vida//a morte não tem falta de nada/não tem nada/é nada/a paz do nada” (GULLAR, 2015b, p. 590). Veja-se que, embora ambos os poemas trabalhem com a ausência de sentido e com a nadaidade que demarca o fim de toda vida, o nível lexical destes últimos versos reflete sobre o tema com maior tenuidade, lançando a morte a um patamar propriamente da reflexão sobre o ser, não da sua materialidade fenomenológica.

Logo, esse pessimismo e esse materialismo que o acompanham não o embrutecem. A preocupação e desalento em relação *aos seus* torna-se também mais

constante. Principalmente, a solidão de Gullar acentua-se e ele coloca a reflexão existencialista acima de todas as demais preocupações. Seu “gatinho”, por exemplo, torna-se uma figura afetiva que passa a representar todo o seu carisma às pessoas e coisas amadas: “Não obstante, Gatinho, confesso/que pouco me importa/quanto dura uma estrela//Importa-me quanto duras tu,/querido amigo,/e esses teus olhos azul-safira/com que me fitas” (GULLAR, 2015b, p. 609). O “Gatinho” é, fenomenologicamente, toda a sua existência dentro da amplitude do universo, de que ele tem consciência — e o que faz, além do mais, com que o felino expanda ao máximo dos limites da existência visual e intelectual de Gullar, naquele momento, nos olhos e na cor dos olhos que o fitam.

E é nesses três vieses, portanto, que serão divisos nossos campos de análise, para conferir uma exegese poética global, sem depreender todo e cada detalhe, o que seria impossível, mas cumprindo agrupamentos maiores que possibilitem uma interpretação mais generalizada de sua escrita poética. Por isso, não será nossa intenção que a leitura dos poemas permaneça estritamente divisa em motes, como se um *topos* pudesse ser posto diversificado ao extremo em cada aspecto de sua poesia, temporalmente. Intentamos sim abranger esses aspectos em consonância, conquanto notemos o maior vigor de cada uma dessas temáticas em cada uma das fases que percebemos em sua poesia.

Diante disso tudo, entretantes, fica a questão do sentido que signifique empenho tão vasto sobre a obra de Gullar e corrobore o nosso intento de colocá-la em tese. Para nós, o primeiro ponto a ser posto já justificaria qualquer esforço em interpretar, conhecer e aprofundar-se na obra de tal poeta, já que nos revela uma consciência ilustrada e avançada de Brasil, percorrendo longo caminho em relação à estética e ao estado político brasileiro. É um pensador posto presentemente no seu tempo, e também dialeticamente, vivendo e projetando a nossa realidade política, social e literária. Sua participatividade, ademais, perpassa transformações decisivas relativas à história do Brasil, desde a vivência infante do Estado Novo, a influência recebida da estética de 30, a primeira pós-modernidade desde a geração de 45, os difíceis anos de ditadura, a fé em um estado democrático a partir da década de 80, a poesia marginal, a expectativa tecnológica e social dos anos 2000 etc.; transformações as quais nos legam o tempo atual em que estamos imersos e que, por

isso, são necessárias à nossa compreensão e interpretação do mundo temporalmente posto.

Mais do que isso, no entanto, sua universalidade permite-nos adentrar a evolução da atividade literária no que há nela de substancial, presentificando a passagem de nosso tempo estético e histórico amplamente e levando-nos a uma consciência contundente também da pós-modernidade num âmbito para além da conterraneidade. Temos em Gullar uma possibilidade de autocompreensão que empreende vários patamares e que nos possibilita forte crescimento identitário, antropológico e artístico. Por isso é merecedor de uma análise ampla, que considere e conecte sua poesia a um todo essencial, o qual é o que justamente buscamos, intentando revelá-lo aqui ao máximo que concirna a nossa possibilidade.

CLOTO: A MOIRA QUE FIA



Figura 4. Recorte de “As fiandeiras do destino”, de André Boniatti.

2. À BAILA COM AS AGULHAS DE UM INQUIETANTE PROJETO ESTÉTICO

2.1 O PARALELISMO LITERÁRIO: UM ALINHAVO ANTROPOFÁGICO¹⁰

A Literatura de qualquer país se refere a uma progressão. Não uma progressão no sentido comum que se possa abstrair da palavra progresso, no sentido de um avanço qualitativo ou mesmo quantitativo para cima, para a “melhoria”. A Literatura é progressiva por ser partícipe de um processo que se dá por constante permuta, em um jogo de acúmulos experienciais culturais, movido por restaurações, apropriações, contestações e argumentações, sempre em face de um conjunto: a Literatura, a qual grafamos aqui com letra capital, refere-se a um todo em comunicação, uma rede de textos e discursividades que se comunicam pelos séculos, de tal forma íntegros que se emolduram como monumento, juntos, uníssonos, universalmente. Os textos se comunicam em traduções e no seu original mesclando o saber e a arte, e a experimentação, e o estilo, unindo e refutando, mas sempre aglomerando a história e as culturas em um todo complexo e vasto, transgredindo-as inclusive, para além da individualidade e de qualquer originalidade, ou nacionalidade. Tudo o que se escreveu, literariamente, é a Literatura. Então, Literatura se refere à Grande Biblioteca, nunca a uma obra ou a uma dúzia delas, que isoladas teriam bases frouxas de sustentação.

Porém, como monumento, a Grande Biblioteca da Literatura Universal fica exposta mais potencial e rija do que qualquer fortaleza, pois sua condição extrapola o aspecto físico, ao incorporar-se ao imaginário humano e ao se produzir e reproduzir, muita vez, para além do papel impresso e das telas de utensílios digitais, e mesmo das listagens acadêmicas ou mercantis. Tal arte pertence à linguagem, à comunicação, à imaginação, ao devaneio, à fala, ou melhor, ao aparelho fonador, e ao pensamento. Está sempre a se pronunciar, na solidão e na comunidade. Se todos os recursos nos fossem subtraídos, mesmo assim existiriam solitários solilóquios, cantigas noturnas, belas preces a Deus, cordéis e sonetos – e sonetos de métrica perfeita, podemos ter certeza disso! Isso, enquanto existirem humanos. Pois o texto no papel, mesmo as suas formas visuais, é um objeto morto, o qual necessita de

¹⁰ O alinhavo é tal qual um rascunho da costura. É a forma mais primitiva de coser, usada para marcar e segurar as partes do tecido até seu ponto miúdo e final.

habitar um sujeito para existir. Precisa estar dentro de alguém, que lhe dê vida e o entoe. Assim sendo um recurso antes da própria condição humana do que de artifício exclusivamente físico e material.

E é essa condição inefável do texto literal artístico — que o faz acúmulo e experiência, contestação e argumentação, linguística e comunicativamente, em inesgotável progressão — que emoldura o quadro literário de cada momento histórico e do presente. Porque cada tempo tem sua verve própria, seu *zeitgeist*. Impossível é um escritor produzir contemporaneamente como se produzia na época de Homero. A épica poética atribuída a Homero, originalmente de difusão oral, tem sentido presente — estilística e conteudisticamente — no seu tempo, no que se dava a cosmovisão já perdida de sua imersão histórica. Se Homero pode ser contemporâneo, é na universalidade que se enuncia a partir de seu imaginário peculiar embora coletivo — é no humano, partícipe de uma dada esfera pública, que existe em Homero. Copiar Homero e forçar a existência de sua cosmovisão contemporaneamente seria impossível, pois a humanidade (salvas quaisquer exceções, se houver) já não se encerra no conjunto daqueles valores específicos e, a muitos deles, nem os entende intimamente. Bem como o Concílio de Trento não pôde derrocar a Renascença, que emerge em caráter iluminista, Homero não resiste enquanto modelo, mas adentra ele no modelo vigente, modificando-se, transmutando-se.

De tal modo, Homero vive e está presente na produção literária de todos os períodos e ainda hoje. O que se confunde é que essa existência do passado literário na atualidade represente uma salvaguarda, uma manutenção do pensar temporal antigo. Não sendo assim tão resolutamente que isso ocorra. E, para entendermo-lo, temos de compreender os períodos históricos diversamente do que costumamos entendê-los, como momentos estritamente cumpridos no tempo. Se hoje recolhemos material produzido por volta do século VIII a.C., devemos ter a compreensão de que esse tempo não existe como um momento perdido à espera de uma viagem quântica, ele é um tempo que existe paralelo ao nosso, existe aqui para nós, e não distante na temporalidade. Uma descoberta arqueológica está *para* nós — dependendo sempre da perspectiva com que a possamos olhar, porque é um espaço ou objeto preservado e presentificado, que habita o tempo atual (não é o passado, mas o presente).

Quando lemos, por exemplo, Camões e todo o classicismo hoje, lemo-lo com a consciência, o *modus vivendi* e *operandi*, do tempo presente. Portanto, Camões é

um autor presente, para quem o está lendo em seu presente. O seu tempo apresenta-se-nos paralelo ao que somos, vivemos e experimentamos. Por isso a leitura que se fez de Camões há um ou dois séculos é diversa da que se faz hodiernamente. E por esse mesmo motivo somamos a Camões muitas ideias que não se podiam *conceber* há cinquenta, cem ou duzentos anos.

Nesse sentido, Hans Robert Jauss estimula-nos, em uma de suas sete teses (ZAPPONE, 2009; EAGLETON, 2006), a crer num *acontecimento literário*, que supera o acontecimento histórico. No Brasil, a *Prosopopeia* de Bento Teixeira, bem como os *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães não representam muito mais que marcos históricos, porque findam por ser demarcadores de datas e índices de produção escrita, literária. Omar Caiam, por nós assim pronunciável, poeta, matemático e astrólogo persa, escreve seus versos entre os séculos XI e XII d.C.; contudo, suas quadras, ou *Rubaiyat*, vêm a ser descobertas, lidas e cultuadas, ao menos no Ocidente, apenas por volta do século XIX, principalmente com a tradução de Francis Scott Fitzgerald. Historicamente, pouco se sabe dele. É-nos salutar, porém, seu acontecimento literário, quando o poeta passa a ser por nós lido e absorvido. Seus *Rubaiyat* passam então a ser valorados presentemente e não talvez nos fariam impacto se fossem apenas tratados matemáticos ou astrológicos superados. Impactam-nos porque existem presentemente e têm-nos valor contemporaneamente, em nosso *zeitgeist*, ou na atividade de nosso espírito.

Dessa forma é que aqui, na presente tese, tratamos dos períodos e das obras literárias não mais como gamas de progressão histórica, como camadas que se sobrepõem, mas como paralelos. A leitura que se faz de João da Cruz e Souza hoje, embora seus versos estejam intumescidos de sua temporalidade histórica, é uma leitura impossível à outra temporalidade que não a presente. Assim, a literatura de Cruz e Souza não se lê como fato histórico independente da cosmovisão presente, mas adjunge à temporalidade atual e passa a ser parte desta. Seus versos agradam ou desagradam por aqui persistirem e existirem contemporaneamente. O Simbolismo, pois, é lido paralelamente ao Pós-modernismo, está aqui e agora e representa não o passado, mas o tempo atual. E por compreender isso é que o homem pós-moderno é um ser de espírito fragmentado.

Sendo assim, os autores clássicos que a nós nos chegam representam personagens distintas para além de biográficas. Sua linha do tempo, sua bio+grafia é

por nós sentida, mediante o texto, mais como uma *literobiografia*, ou ainda como uma *literobiognose* (gnose porque é conhecido por nós, concebido, em vez de definido ou grafado).

Se o tempo perdesse toda a teoria e o estudo acerca do poeta Fernando Pessoa, por exemplo, e restassem apenas alguns de seus manuscritos, alguns poemas assinados por Alberto Caeiro, outros por Álvaro de Campos, uns por quaisquer outros heterônimos, ao serem resgatados e lidos (esses manuscritos) certamente ali se conceberia a descoberta de poetas distintos, e se os leria distintamente. Fenomenologicamente, ou literariamente, Fernando Pessoa tornar-se-ia os cacos de seu poema “Apontamento”:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
[...] Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso

[...] Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

[...] Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si mesmos, não conscientes deles.
(PESSOA, 1997, p. 378)

Com a imensa capacidade que tinha de autocompreender, ou de autodescompreender, Pessoa percebe que a fragmentação de si o leva à esquizofrenia, quando não pode mais vislumbrar um eu que amalgame toda a multiplicidade de suas ruínas, de sua despersonalização, ou melhor, repersonalização. Sua *dispersão*, para acompanhar o sentimento de seu amigo poeta Sá-Carneiro. E é assim que o sentimos quando lemos cada um de seus heterônimos, que não fazem parte de um todo. Que estão distintos, mesmo quando se atraem. Por isso um leitor sem os dados que possuímos acerca do processo heteronímico em Pessoa teria a impressão de que aqueles heterônimos habitaram um momento da história carnalmente, materialmente. Então, a palavra representa ação. O texto prescinde a existência material. Portanto, o João da Cruz e Souza que vislumbramos — embora sejam inevitáveis seus traços corpóreos e biográficos, acoplados ao seu ser global — já não é senão texto que prescinde ele mesmo, tal qual fosse ele uma ficção, o que nos restou.

Frente a todos esses argumentos, não nos é salutar perder de vista — quando não formos historiadores enfrentando as cruéis dificuldades de reconstruir o passado

histórico — que a progressão literária dá-se mediante o acontecimento literário, e não histórico. Porque os escritores, dramaturgos, poetas etc. estão na condição muito mais de apreciadores, quando trazem dados já postos a suas produções, do que de historiadores. Trazem a suas produções impressões vívidas na alma escritora, provenientes de textos lidos em seu presente, os quais não fariam sentido ao não serem lidos, apenas como dados históricos. Não há dívida nem pode haver posicionamentos qualitativos em virtude do que vem depois, ou antes. Tudo está tecido em teia presente. O tempo literário ocorre paralelamente. Um não sobrepõe o outro, mas tudo está aqui, cultural e historicamente no sujeito, que produz, por sua vez, de maneira atemporal (portanto é lido através das passagens canônicas do tempo, pertencendo a tempos vários).

Além do mais, tal processo de progressão paralela tem aspectos que transcendem até mesmo a consciência dos sujeitos. Há, nessa linha, tempo desde a suposta Grande Explosão, que está recorrente e que não se esgota. Biologicamente o homem atualiza-se, bem como intelectualmente. Sobre certa consciência, pois, o ser humano, em comunidade, nem ao menos se conscientiza. Ela existe devido a processos que se alternam e alteram o *modo das coisas*, e vão se acoplando à atualidade existencial dos seres, naturalmente. A industrialização e a tecnologia; a globalização; a filosofia; as ciências, desde a matemática e a física à medicina e à linguística; as grandes causas; a opressão; a geografia e o meio-ambiente, tudo vai diversificando a humanidade, por mais isolada que esteja, fazendo com que prolifere independentemente de várias escolhas, as quais, com consciência, pudera fazer.

Nos processos de alternância canônica que acomete a história da Literatura, a opressão ou a liberdade, conquanto sofram cada uma sua resistência, em vários aspectos estilísticos parecem intransigentes, até que se os conteste deveras, em face de submergi-los. O Machado de Assis romântico ironiza-se e se excede, e mais tarde retrata-se com maiores tenuidades, ao final de sua produção. Entretanto, a Machado de Assis parece sempre inevitável a realidade ironizar-se, estar psicologicamente arquetípica em seus romances. Camões representa sumamente o Classicismo renascentista, desde o esclarecimento da linguagem trovadoresca, embora antecipe, apaixonadamente, o período barroco em outros aspectos, mediante o seu maneirismo. Será, todavia, clássico o seu estilo, inelutantemente.

Os períodos Parnasiano/Realista/Naturalista e Simbolista, no Brasil, e em outros países, amalgamam-se nas vanguardas artísticas, não senão movidos pelo espírito romântico byroniano e alemão, desde o “Tempestade e ímpeto”, e temos o nascimento do Modernismo atento a essas correntes. Novamente referindo-nos ao Brasil, o simbolismo de Cecília Meireles está mormente vinculado a uma tenuidade parnasiana; o romântico Manuel Bandeira ora ou outra não se decide entre o seu vibrante classicismo técnico e regular e a balbúrdia de sua *Libertinagem*; o arauto da contemporaneidade que é Oswald de Andrade, que pudera ser pitoresco, sugere paisagens descritivas ao tempo que navega mares de ondas simbólicas atemporais, emancipatórias do espírito.

Depois de Nietzsche propor a reinterpretação dos valores, ou sua transposição, compreendeu-se muito claramente que a realidade é sujeita a nossa perspectiva, à forma como a interpretamos, num sentido intelectual, mas sobretudo biológico. A visão crítica antropofágica que, por via de Oswald, se lança ao passado traz todo o tempo histórico para dentro do presente, como em Nietzsche, e coloca-nos como indivíduos diante dos processos histórico-culturais.

Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 1992, p. 234).

Nós absorvemos a história, todavia a criamos, para o futuro. Não especificamente a recriamos. Nós a inventamos a partir do que em nós reside, cultural, biológica e historicamente. A História sobrepõe o presente ao passado, contanto tem ciência de que o passado a ela tece. E o presente deve então lançar-se ao futuro, não render-se aos valores colocados. Todo o tempo fica contido então no agora, na possibilidade de se enxergar e projetar-se (inclusive em relação ao *locus* enunciativo que ocupam os sujeitos-indivíduos).

A Antropofagia oswaldiana nos permite [...] acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo “autenticamente nacional”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99).

Assim, o Brasil, na passagem do início do século XX à contemporaneidade, no que tange a sua produção artística, em consonância à América Latina, é aquele que é capaz de contemplar-se em seu local de fala, paralelo ao passado que o formulou e não submetido ao lugar que este lhe tenha delegado, ou ao que ainda lhe queira delegar. Fruto do passado europeu, conforme avançou do Modernismo mais pitoresco à globalidade, teceu uma teia rizomática cheia de inovação e originalidade. O que só foi possível ao decolonizar-se, ao menos artística e sociologicamente. Quando passou a valorar-se não à semelhança do outro, mas, nessa semelhança, em sua diferença. Em sua específica existência multifacetada. O que nos legou não só raízes mais intensas, mas uma projeção da nossa imagem mais poderosa, incomparável, estimada enfim. E a Literatura Brasileira foi a principal colheita dessa grande autoestima a edificar-se.

2.2 O PONTO ATRÁS: GULLAR COMO A MAIS EMERGENTE CONTEMPORANEIDADE LITERÁRIA DO BRASIL¹¹

Do contexto do Modernismo Gullar emerge. Não poderia senão, como ele mesmo afirma, de uma grande vontade de fazer poético, de significar o mundo artisticamente, e, ademais, da sua atividade dentro do contexto literário modernista, antropofágico. Decidido por ser poeta, movido por verve artística e imensa capacidade em operar conhecimentos no âmbito linguístico-discursivo; é possível avaliarmos que se propõe então a ler seus predecessores e assimilar o pensamento e a movimentação contemporâneos a si (por este motivo último é que se muda para o Rio de Janeiro). Como pesquisador, parece afogar-se na busca de um fazer poético singular e novo, todavia com isso se afunde em passadas formas, experienciando-as e expandindo-as, em virtude de uma ressignificação simbólica que melhor abranja o presente de seu pensamento, ou que lhe seja possível, a um poeta materialista e centrado na realidade social que o circunda.

Sujeito, sobretudo, apostado em seu tempo, entende que, na sua intencionalidade, a voz do passado deve ecoar ao modelo do presente, como acima exposto e como em Drummond: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os

¹¹ O ponto atrás, além de ser dos mais básicos usados no bordado para fazer letras e desenhos, na costura é um ponto permanente e muito forte.

homens presentes” (DRUMMOND, 1999, p. 118). Ele tem de ser a voz do quando vive e do onde habita, seja geográfica ou cosmicamente. E assim é. Isso porquanto também ele saiba que o fim do tempo é ele próprio (ele Gullar e o tempo em si), é sua própria existência canônica e sua monotoneidade efêmera, como no *Poema sujo*: “o tempo/não escorre nem grita,/antes/se afunda em seu próprio abismo,/se perde/em sua própria vertigem,/mas não tem velocidade/que em lugar de virar luz vira/escuridão” (GULLAR, 2015, p. 308).

Ambos – Drummond e Gullar – coincidem numa visão niilista do tempo, concebendo-o como um movimento presente a se ir consumindo até dissolver-se em nada. Mas, e por isso mesmo, é preciso cantá-lo, entoá-lo, para que ao destruir-se suceda-lhe o presente de novo e assim por diante, quem sabe transmutado. Como um movimento revolucionário de decomposição e recomposição. Em Carlos Drummond de Andrade, esse movimento parece clamar luz, pois há sempre um chamado para a reconstrução. Conquanto o pessimismo que possa atingir sua obra, é nesse intuito que convoca *mãos dadas*. Em um distinto estudo, deveras pontual e bastante positivista, buscando as raízes e veredas do Modernismo, intitulado *Lira e antilira*; Luiz Costa Lima vê nesse poeta um princípio a que chama “corrosão”:

Corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo e absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como um jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*. Em qualquer dos dois casos — ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta — o semblante da História é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz, talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo. (LIMA, 1968, p. 136, grifos do autor).

“Talvez amarga”, em Drummond; porém, no Gullar do *Poema sujo*, em vez de agitar-se à eternidade da luz, é a escuridão que a marca, a desistência, deveras uma amarguez. As coisas não avançam, só muito morosamente (embora se deva opor a dinamicidade do *Poema sujo* à morosidade do estado de espírito afetado pelo estado político vigente). A realidade torna-se mais nua e menos mítica. É preciso agir sobre a mesma. Logo, a poesia de Ferreira Gullar cantará um universo não simplesmente

esperançoso, premonitório, mas comunista e material, muitas vezes como um moto, uma bandeira por transformação. A corrosão é suprimida pela revolução. E a diferença esteja mesmo, talvez, nesse materialismo social e espacial que o habita, nessa proximidade menos ambígua em que vive. Drummond se põe presentemente no *tempo*, a corrosão nele é a História:

Drummond não se distancia da sua matéria visível: o tempo a correr, melhor, a corroer. [...] O tempo corrói por ser simplesmente tempo, fio largado em dias, mas por ser um tempo preciso, tempo de guerra, no qual entramos despreparados. Guerra tanto mais corrosiva quanto menos declarada. (LIMA, 1968, p. 158).

Mas, se esse mesmo princípio-corrosão pode ser percebido no poeta do *Poema sujo*, está posto no *espaço*, que enuncia como prospecto do tempo, como emergência deste. Este, se se enuncia nalgum momento em sua escala universal, “por ser simplesmente tempo”, noutra momento se torna resoluta a determinado espaço, torna-se unicamente presente nele — e, portanto, nem como universal poderá ser jamais “simplesmente tempo”, sendo sim as coisas que o medem: “Como se o tempo/durante a noite/ficasse parado junto/com a escuridão e o cisco/debaixo dos móveis e/(mesmo dentro/do guarda-roupa,/o tempo,/pendurado nos cabides)” (GULLAR, 2015, p. 306). Está subjetivo. É na particularidade perspectivada pelo eu que o tempo, num nível existencial, seja talvez semelhante ao tempo do outro, ao nível da comunhão, ou do universal; ou seja, ao se dar mediante a evocação do espaço, nas coisas, que talvez habitem também a memória do outro, no tempo do outro. E o tempo está ali, em ocasiões diversas, mas ali. E talvez esteja ali, pendurado no cabide, esperando que se o use, que se o leve avante. Que se o manipule.

No poeta de *A rosa do povo*, identificamos, ademais, o tempo em diversos níveis. Há, por exemplo, o tempo estático e mítico, o “boitempo”, com que traz à tona as imponências da herança patriarcal; o tempo mnêmico, com que se reporta ao passado íntimo e a sua infância; um tempo social presente ou utópico, de onde é crítico e aponta para a reconstrução; e o tempo de sua poesia lírica, atemporal. Em todos os níveis, contanto, é o tempo que guia a sua existência, é a este que se reporta. Mesmo quando a se referir às coisas, como ele mesmo aponta num verso de “Nosso tempo”: “Mas eu não sou as coisas e me revolto.” (DRUMMOND, s/d, p. 25). A sua materialidade dá-se, pois, no tempo e em razão deste, portanto ele se perde nele, indo

e voltando, constantemente. Resume, assim, a existência a ciclos vagamente evocados:

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-se, mão de papel, é tempo de
[comida,
mais tarde será o de amor.
(DRUMMOND, s/d, p. 28).

João Adolfo Hansen, ao estudar implicâncias da alegoria, como ela se dá retoricamente através da história, na obra *Alegoria — construção e interpretação da metáfora* (2006), salienta que

A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado). (HANSEN, 2006, p. 31).

Nos versos acima (de “Nosso tempo”), embora o eu-lírico suscite as coisas e ademais as convenções: o *status quo*, condensa-os em alegorias, ao que se enfatize uma principalmente: “braço mecânico”, que conota a máquina (muito possivelmente) do capitalismo e da industrialização que operam em seu atual estado. Porque, ainda segundo Hansen, “a alegoria serve para demonstrar (*ad demonstrandum*), pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que se vai presentificando nas ‘partes’ e no seu encadeamento no enunciado” (HANSEN, 2006, p. 33, grifos do autor) e, além do mais, no que tange ao campo simbólico enunciado, segundo Marc Girard, ao tratar sobre *Os símbolos na Bíblia*: “[...] existem algumas zonas do real concreto que o ser humano não consegue exprimir, a não ser por meio da intuição simbólica, mesmo em suas camadas subconscientes” (GIRARD, 1997, p. 31).

Quando o poeta tenta captar, pois, o tempo a que pertence, para que melhor se o perceba, lança mão de imagens figuradas, abstratas, de símbolos, enquadrando-os em uma sequência sintática alegórica (ressalte-se que de grande decoro): O tempo do almoço, cruel para uns, que “choram caldo de sopa”, corrido e cheio para outros,

que desfrutam da “bandeja de peixes argênteos”, todos raivosos e incômodos, e submissos, como na figura do “cão através do vidro”, é o tempo do “braço mecânico” e da “mão de papel”, que pode pagar, que ostenta dinheiro e que se move burguesmente (“argênteos”, necessário frisar, liga-se à cor prateada: ao peixe e também à moeda, podemos suspeitar). Mas há nos versos um ciclo maior, um “tempo de comida”: de necessidade, de trabalho e capital, de exclusão e loucura, de injustiça social e aceleração, o qual será substituído por outro utópico: “o tempo de amor”.

O “braço mecânico” e a “mão de papel” poderiam, voltando novamente a Hansen (2006), parecer metáforas incoerentes, dando descontinuidade à alegoria. Contudo, é a “hora do almoço” que é movida por esses elementos. O “braço mecânico” alude à indústria e a suas maquinarias, que encerram seu funcionamento diante da necessidade de pausa para o almoço dos operários, que invadem o espaço citadino entre carros e outras parafernálias. O braço que sustenta a sociedade e que é mecânico tanto em virtude das máquinas, quanto dos homens, que se transmutam de certa forma em máquinas, em decorrência do sistema de produção e do consumismo. Este, o consumismo, por sua vez aparece explicitamente em “mão de papel”. E em diferenciação, senão contradição, com a mão que produz, que tece, que fia, que serve ao progresso burguês. Esta mão é mais tênue propriamente que a mão que é de papel, aquela que força o outro a produzir, a de ações do mercado financeiro ou das cédulas de dinheiro, ou dos talões de cheque e das notas promissórias. Mais tênue por estar sob domínio, mas é a mão de pedra, de ferro, pesada, a que empreende o trabalho braçal; diante da de papel que, se é assegurada pelo poder, é delicada e incapaz da rigidez cotidiana. Diante disso, pairam as necessidades básicas do homem e a disparidade social, que demarcam um “tempo de comida”, a ser superado.

Portanto, as coisas agem assim em face do que lhes lega o tempo. Ele é ainda a matéria, não as coisas em sua unidade mesma, em sua agitação e multiplicidade. O tempo talvez absoluto, a que se reporta Bakhtin (1993) em *Epos e romance*, aquele que pertence à epopeia principalmente e demarca distância, que está concluso, acabado. Nesse sentido, Drummond trata o tempo como unidade; retrata, por exemplo, o tempo patriarcal em sua memória como concluso, para poder distingui-lo e sondá-lo de longe, de cima, e um “tempo de Amor” como concluso utopicamente, em face de clamá-lo como solução (como a um renascimento pós-apocalíptico). De tal modo, tudo se amalgama no tempo e nele se reúne.

Em Gullar, por sua vez, o tempo resolve-se nas coisas, ou são as coisas que resolvem o tempo. Ele entende-se nas coisas e se encontra nelas, e não reluta em não as ser. Pois as coisas resumem em si o próprio tempo pertinente a elas, existem como espaços-tempo unitários em solidão no cosmos. Tal como se esclarece em “A galinha”, poema de *A luta corporal*:

Morta,
flutua, no chão.
Galinha.

Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquele ciscar quase feroz. Cis-
cava. Olhava
o muro,
aceitava-o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.

Agora,
as penas são só o que o vento
roça, leves.

Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.

Onde? Onde?

(GULLAR, 2015, p. 33).

Morta, a galinha — como indicado acima — resume em si seu próprio tempo, que “agora” se apaga. Sua morte é uma flutuação, porque é um estado de passagem, mas sua ação está interrompida. Existia insciente da própria existência. Era guiada pela ferocidade de seu ciscar, da necessidade que a ela impelia, sobre a qual não tinha qualquer domínio, a qual não conhecia. Flutua aos olhos do poeta, toma-lhe a existência meditativamente, como um universo, mas frente ao humano questionamento: *Ubi sunt?*, onde ela dorme? Mas esse questionamento não se expande ao espírito metafísico, e sim ao plano existencial, refere-se ao espacial — *ubi?* (no caso: *onde?*, evitando a raiz *sum*: ser, estar, haver), apenas *onde*: Onde a galinha dorme agora que nem o sono a acomete, que nem a ausência de sua consciência existe mais, que o seu funcionamento metabólico evoluiu-se e a silenciou?

No chão sem vida, interrompida, sem sentido algum, sem nada perder, pois nem o quintal em que ciscava não lhe representava coisa alguma. Existia.

Essa fixação fenomenológica diante das coisas faz com que parte dos poemas de toda a lavra de Gullar nasça de universos resolutos (tomados como alegóricos de universos mais amplos), como a galinha morta, como um osso que estale, um avião que percorra o céu ou um amontoado de bananas sobre um balcão a apodrecer. Vide os títulos, muitas vezes verbos ou substantivos nus de adereços, que simplesmente evocam um sentido, ou qualquer imagem — “Meu pai”, “Mancha”, “Pintura”, “Olhar”, “A casa”, “Vestibular”, “Pôster” etc. Mas a predileção por palavras de amplo sentido, que em Drummond atingem um *tempo* simbólico e cósmico, em Gullar estão materialmente postas: seu amplo sentido se refere à comunidade de imagens concretas que possam suscitar. Pois de pontos isolados, ou fenômenos restritos, retidos na consciência instantaneamente, ou mesmo de meros objetos, a memória gullariana suscita a vida derredor, alegoriza-a:

[...] bananas negras [...]

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

que
da quitanda
não se escuta
(GULLAR, 2011, p. 09-10).

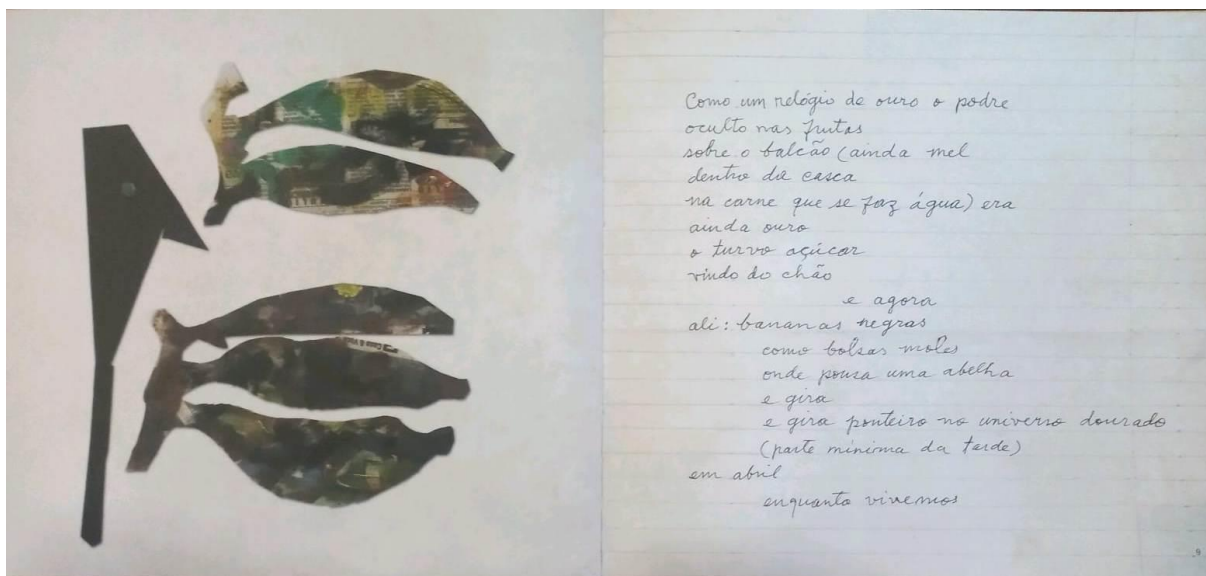


Figura 5. Todas as 2 imagens referem-se à obra *Bananas podres* (2011, páginas 8, 9, 10 e 11 em sequência), de Ferreira Gullar, inclusive as ilustrações foram feitas pelo poeta com recortes de papel, propositais para o livro.

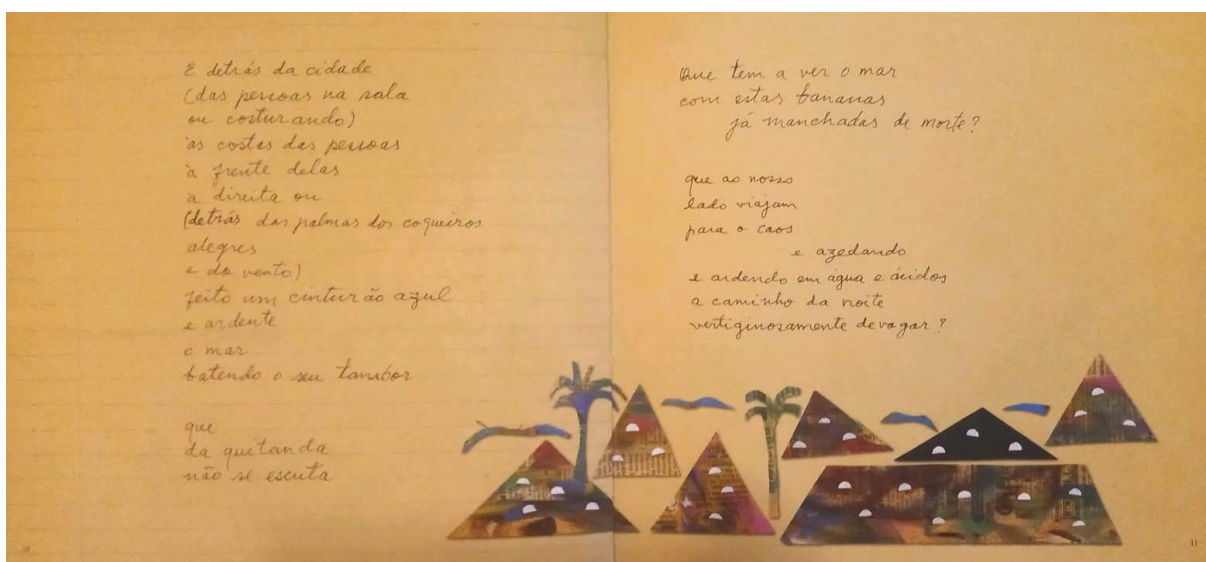


Figura 6.

E o tempo mescla-se sempre sob uma presença momentânea, que depois, como no *Poema sujo*, se dissolve na escuridão: “Que tem a ver o mar/com estas bananas/já manchadas de morte?//que ao nosso/lado viajam/para o caos/e azedando/e ardendo em água e ácidos/a caminho da noite/vertiginosamente devagar?” (GULLAR, 2011, p. 11).

Não se reconhece, assim, passado, presente, ilusão, hipótese ou sensação de futuro. Tudo se amalgama naquela presença, que passa a significar toda a existência no instante dado, no aqui-e-agora da concepção poética. Em um paralelismo temporal. Tênué, que se apaga. Ou seja, que é insólito.

momento da putrefação de tal fruta é incomparável. Talvez pudesse comparar-se a outras frutas, como a jaca. Mas o odor de bananas podres é todo seu. A estética gullariana ampara-se, pois, no preceito da descrição concreta, herança de seu neo-concretismo — e “neo” porque expande a concretude da imagem para a afetividade de seus pares, para o nível poético (não simplesmente abstrato, ou concreto).

Nível poético, por sua vez, que — sem dúvidas — se dá em consonância à poesia cabraliana; de fato, entre Carlos Drummond de Andrade e a presença de Ferreira Gullar no cenário artístico brasileiro, há esse nome de nune importância a erigir a poesia de nosso país a um patamar de originalidade¹², nacionalidade e universalidade imensuráveis. João Cabral de Melo Neto, tal como farão os concretistas, e os poetas concretos, revolve a poesia. O Cubismo é certo que tenha adentrado a sua imaginação criativa, por isso a visão panorâmica e paisagística, a imagética sempre clara, inunde os seus versos. Sob um rigor formal intransigente, mais que a Drummond, ele parte de uma profunda escavação da linguagem. E lhe é possibilitado avançar — desde que o Modernismo já lhe havia preparado o caminho, no seu primeiro momento e depois, com a grandiloquente literatura de 30.

É nesse sentido que o estudo de Luiz Costa Lima (1968) se mostra a nós salutar, pois na ânsia de pôr em análise e pesquisa as fases que perpassam os escritores modernistas, elenca autores que possam revelar o sumo daqueles períodos. E o faz acertadamente, tomando Mario de Andrade como base para a geração de 1922 (não sendo absolutamente negligente perante os demais, como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade); Carlos Drummond de Andrade para o *intermezzo* de 30; e João Cabral de Melo Neto como o final dessa linha, a fermentar as gerações vindouras. Logo, é nessa mesma sequência que inserimos a última dessas vozes, por acreditar que em Ferreira Gullar seja possível efetuarmos o mesmo levantamento que os demais possibilitam, muito embora em nosso modelo metodológico contemporâneo e com a consciência de que um único autor não possa generalizar-se ao parâmetro de uma diversidade de outros. Além do mais, Gullar pertence a essa linha de nítida influência, ou participa de intenções e estilo muito próximos ao amadurecimento das gerações passadas, em destaque a poesia de

¹² Quando falamos aqui em originalidade, não estamos inocentes do fato de esses textos e autores estarem em constante diálogo e demarcados por processos polifônicos e polilinguísticos. Contudo, há neles marcas que se destacam pela novidade em relação à poética de que lançam mão. Marcas tais que transcendem ou complementam outros autores e outras literaturas e, por isso, parecem-nos “originais”, diversificadas, geniais.

Drummond e a de Cabral, esta que serve como um porto de passagem para sua concepção poética “neo-concreta”.

Com ele [João Cabral de Melo Neto] se completa um ciclo da expressão poética brasileira. Desmistificam-se o poema e o lirismo. Quanto ao primeiro, conforme o que já dissemos, o papel mais árduo coube ao Bandeira, a seguir, a Drummond, poeta melhor realizado. A desmitificação do lirismo, contudo, coube quase exclusivamente ao poeta pernambucano. E se pensamos que, contemporaneamente a seu início, a geração de 45 postulava a volta ao soneto! Contando apenas com a reflexão crítica sobre o que fazia, o poeta Cabral pode dar à crítica brasileira condições de corroborar a tese de Walter Benjamin sobre o sentido sociológico da viragem estabelecida por Baudelaire: “Tem-se o direito de perguntar como a poesia lírica poderia fundar-se sobre uma experiência cuja norma se tornou uma *Erlebnis* de choque. De uma poesia deste gênero, esperar-se-ia necessariamente um alto grau de consciência.” A *Erlebnis* de choque a que se referia o ensaísta alemão, resultado das rupturas da comunidade humana decorrentes da industrialização, põe em xeque o caráter lírico tradicional. Daí, para o poeta do mundo contemporâneo, a impossibilidade de inscrever este mundo nas sábias linhas medidas do soneto. Entre nós [...] coube a Cabral fundamentar praticamente que o alcance de Baudelaire necessitava de algum modo ser radicalizado, sob pena de o poeta não ter nada mais a dizer a seus contemporâneos. Para tanto, sua primeira tarefa houve de ser a de desmitificação do instrumento lírico usual. Essa desmitificação [...] importa menos pelo trabalho destruidor eu tenha desempenhado, contra a poesia “dita profunda”, do que pela implícita formulação de formas novas que anuncia e enuncia. O mínimo, portanto, a dizer: do ponto de vista da história das formas poéticas no século XX brasileiro, sem o conhecimento de Cabral não se compreenderá o surgimento dos concretos. (LIMA, 1968, p. 270-271, grifos do autor).¹³

Cabral, é notório, não se distancia da sua raiz drummondiana para compor os ditames da sua poesia concreta, conforme afirma Lima na citação acima. Na verdade,

¹³ O uso geral da palavra *Erlebnis* originalmente possui três aspectos principais: 1) vivência tem o caráter de ligação imediata com a vida (*Unmittelbarkeit*), de modo que não se vivencia algo através do legado de uma tradição e nem através de algo de que “se ouviu falar”, mas sim *Erlebnis* “é sempre vivenciada por um Si” efetivamente, “cujo conteúdo não se deve a nenhuma construção”, por isso o caráter de “*immediatez*” da vivência com a vida. 2) Além disso, o que é vivenciado deve ter uma intensidade de tal modo significativa, cujo resultado confere uma importância que transforma por completo o contexto geral da existência: “Ao mesmo tempo, a forma ‘o que se vivenciou’ classifica o que, no curso da vivência imediata, ganhou duração e *significabilidade* para o todo de um contexto de vida, enquanto seu produto mediato”. Que alguém ainda tenha que vivenciar algo significa não apenas que esse alguém estará ligado à vida de forma imediata, mas também que a vivência deve ter uma tal significabilidade, a ponto de conferir importância decisiva ao caráter global da vida daquele que vivencia. *Immediatez* e *significabilidade* constituem, pois, o substrato que o emprego geral da palavra *Erlebnis* ganha a partir da primeira metade do século XIX. A ideia filosófica posterior que remonta à *Erlebnis* como condição última para toda teoria, deriva, como se vê, das duas características correntes na literatura alemã. (VIESENTEINER, 2013, p. 142-143, grifos do autor).

ao avaliar a influência de Drummond na poesia inicial de Cabral, Marta de Senna afirma: “Até o léxico é semelhante, chegando mesmo a haver em Cabral um verso quase idêntico a um de Drummond: ‘as flores eram cabeças de santos’, calcado no drummondiano: ‘Nuvens que são cabeças de santos’” [...]. (SENNA, 1980, p. 02). Aliás, no que tange ao Concretismo (ou como queriam os seus desenvolvedores Haroldo e Augusto de Campos, à Poesia Concreta), Senna faz outras importantes considerações:

[...] *Pedra do sono* implica construtivismo, assimilando desde o início da carreira poética de João Cabral o fascínio pela página em branco, pelo papel a preencher. Esta será a mola propulsora de toda uma preocupação metapoética que desenvolverá plenamente nas publicações imediatamente seguintes, e que neste livro já se torna patente em composições [...], onde o poeta é irremediavelmente projetado para fora da sombra, lançado pela própria poesia na “praia nua” [...], no deserto da folha em branco.

Sua luta é já aqui uma luta para enxergar para além do véu que encobre as coisas. A palavra é ainda véu [...] que oblitera o real ao invés de revelá-lo. É preciso rasgar o véu, domar a palavra, ultrapassar a *pedra* — a superfície plana e opaca que impede a visão das coisas que estão por detrás —, vencer o *sono* — esse inimigo que se insinua sub-repticiamente para intensificar a opacidade da pedra, para turvar qualquer tentativa de *ver claro*.

O esforço desesperado de levar à última consequência o ato de ver impõe a opção do poeta pelo mundo plástico, opção à qual se manterá fiel em toda a obra. (SENNA, 1980, p. 03, grifo da autora).

Deveras, por muito a palavra implica tanto em revelação, quanto em solapamento. Se, por um lado, a palavra em sua dimensão inspiradora, inocente e musical (fonética) fora, para a antiguidade clássica, um veículo da moral, um mecanismo com que a divindade enunciava-se entre os homens; por outro, a invenção do alfabeto mina o campo poético, devido, talvez, à própria necessidade de organização formal do léxico dentro do campo sintático. Jaa Torrano (1991), em sua tradução para a *Teogonia*, de Hesíodo, traz à tona essa questão ao referir-se à evocação hesiódica das musas:

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o

nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. Nascida antes que o veneno do alfabeto entorpecesse a Memória, a poesia de Hesíodo é também anterior à elaboração da prosa em seus vários registros e à diversificação da experiência poética em seus característicos gêneros. O aedo canta sem que ao exercício de seu canto se contraponha outra modalidade artística do uso da palavra. Seus versos hexâmetros nascem num fluxo contínuo, como a única forma própria para a palavra mostrar-se em toda a sua plenitude e força ontofônicas, como a mais alta revelação da vida, dos Deuses, do mundo e dos seres. De nenhum outro modo a palavra libera toda a sua força, nenhuma outra forma poética se põe como alternativa à em que o canto se configura. (TORRANO, 1991, p. 16-17)

Cabral, assim, ao perseguir um ideal plástico na busca de rasgar tal véu que oblitera a palavra, entende que à impossibilidade de sua pureza ontofônica impõe-se o desnudamento de sua artificialidade. O que mimeticamente quer significar que deverá decompor a palavra até à sua enxutez, dissecá-la até fazê-la concreta, ao máximo que fosse isso possível. E, para isso, lida com artifícios sintáticos e estilísticos que tentam condensar a semântica lexical em seus versos e estrofes. Na série de cemitérios que traz à luz (o mais laudatório é sua *Morte e vida severina*), pinta um cenário de morte agreste, ora reverente, ora irreverente, mas o faz plasticamente em observância à paisagem. Na estrada entre Flores, em Pernambuco, e Princesa Isabel, na Paraíba, figurado no caminho da divisa (provavelmente próximo à Capela de Santa Ana), 14 quilômetros estando uma cidade da outra, dá-se o “Cemitério Paraibano (Entre Flores e Princesa)”:

Uma casa é o cemitério
dos mortos deste lugar.
A casa só, sem puxada,
a casa de um só andar.

E da casa só o recinto
entre a taipa lateral.
Nunca se usou o jardim;
muito menos, o quintal.

E casa pequena: própria
menos a hotel que a pensão:
pois os inquilinos cabem
no cemitério saguão,

os poucos que, por aqui
recusaram o privilégio
de cemitérios cidades
em cidades cemitérios.
(MELO NETO, 1979, p. 142-143).



Figura 7. Satélite do Google Maps — Acesso em 12 de setembro de 2019.

Perceba-se que, se estivermos corretos em relação à referência e se o tempo que nos distancia da impressão de Cabral e do acesso à fotografia atual não deturpa a nossa interpretação, embora haja um trato estilístico no poema, por meio de anáfora, rima e metrificacão, além de um rigor formal determinante, o poema tenta elucidar o espaço demarcado pelo cemitério e sua arquitetura, de maneira deveras cubista. Para definir o modelo das lápides, o autor refere-se várias vezes à palavra casa, tentando explicar exatamente o seu formato e redundando na sua limitacão, singeleza ou propriamente pequenez, tamanho. Estendendo sua significacão para um âmbito metafórico, poderíamos dizer que a descriçãõ alude à estreiteza da vida desses sertanejos. Entretanto, isso seria um aposto do leitor, implícito na simplicidade do espaço descrito e no seu aspecto claustrofóbico. Cabral ocupa-se apenas de descrever, retomando sua dimensãõ a fim de que possa reduzir as possibilidades de expansãõ da leitura, condensando a imagem, jamais a alargando. A não ser ao anunciar, na última estrofe, que ali vivem uns poucos que se isolaram nesse cemitério que imita uma cidade (cidades cemitérios), e não se abandonaram, como muitos, aos grandes cemitérios, muitas vezes dados em condições nada solenes, como ao “Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz)”:

Nesta terra ninguém jaz,
pois também não jaz um rio
noutro rio, nem o mar

é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, eles não se enterram,
são derramados no chão.

Vêm em redes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias moscas.
O chão lhes cai como luva.

Mortos ao ar-livre, que eram,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão.
(MELO NETO, 1979, p. 259-260).

Aqui, o poeta, na falta de sepulturas arquitetadas, ocupa-se de descrever a escassez de água e os cortejos miseráveis. Enfatiza, portanto, tal miséria em vida e morte, uma sendo reflexo da outra, como se estivessem predestinados, já que a terra “nem sente sua intrusão”. Diverso desse, poder-se-ia citar o “Cemitério pernambucano (Custódia)”, em que enfatiza a secura e o calor que tudo queima, ou outro, “alagoano”. No entanto, escolhemos citar o absurdo que repara no “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)”:

Antes de se ver Floresta
se vê uma Constantinopla
complicada com Barroco,
gótico e cenário de ópera.

É o cemitério. E esse estuque
tão retórico e florido
é o estilo doutor, do gosto
do orador e do político,

de um político orador
que em vez de frases, com tumbas
quis compor esta oração
toda em palavras esdrúxulas,

esdrúxula, na folha plana
do Sertão, onde, desnuda,
a vida não ora, fala,
e com palavras agudas.
(MELO NETO, 1979, p. 151-152).



Figuras 8 e 9. Fonte: mapio.net.

Ao ligar o espaço cemiterial à linguagem, brinca com a oratória política, que falseia e ludibria, chamando-a de esdrúxula, porque assim é que a situação daquele cemitério parece-nos, ao seu olhar, frente à fome e sede de um povo que se consome em misérias. A comparação é clara e inequívoca. E ao fim conclui que a vida ali, diferente dos rodeios de linguagem e dos propósitos estilísticos, é direta e crua como a fala (“não ora”, “fala”). Todo o poema refere-se a motivos de estilo, desde a arquitetura mais complexa (barroco, gótico e cenário de ópera) ao retórico (doutor, político, orador). A composição, ou a estrutura do poema, também ela é arquitetada como se tijolos se encaixassem, em busca de uma visão panorâmica do conteúdo e da intenção de se o trazer à tona. O poema forma um cubo, uma forma tridimensional, com altura, profundidade e largura. E seu concretismo tenta reduzir as palavras, curando-lhes as ambivalências, as ambiguidades.

Gilberto Mendonça Teles (1979), em *Retórica do silêncio: Teoria e prática do texto literário*, busca definir Concretismo e a vanguarda que virá a ser chamada, por Augusto de Campos, de Poesia concreta. Visto a relevância que tal movimento tem a Ferreira Gullar, embora para contestá-lo, e visto emergir de preceitos que atingem a Melo Neto, transcrevemos a definição a seguir:

[Concretismo é] [...] reflexo da intensa renovação artística que tomou conta da Europa no início deste século, como no chamado *Concretismo ou arte concreta*, quando o artista (na pintura, na

escultura e na música) procurou individualizar o real, concentrando-o e definindo-o substancialmente em forma de linguagem [...]

É a partir dessa convergência terminológica que se pode dizer que “O nome Poesia Concreta”, percebido e situado no seu contexto de vanguarda (ou neovanguarda?) brasileira, é bastante recente e deve ser lido de maneira unitária, como um só termo, uma espécie de substantivo composto que, para além da oposição gramatical que o estrutura, exprime ao mesmo tempo a linguagem e a metalinguagem, a produção poética e teórica que informou grande parte da poesia brasileira nas duas últimas décadas. Assim, a relação dos termos deste sintagma estabelece agora um processo simultâneo de afirmação e negação, cujo resultado semântico é uma reunião não-sintética que se deixa ler como poesia de base denotativa, realista, assintagmática (ideogrâmica) e fortemente representativa de si mesma, de sua composição e linguagem: *“Tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”*, conforme a definição de Augusto de Campos. (TELES, 1979, p. 177-178, grifos do autor).

Podemos levantar algumas palavras-chave para comentar a citação acima: “neovanguarda”, “não-sintética”, “denotativa”, “realista”, “assintagmática”, “ideogrâmica”, para então compreender o local dessa forma de composição poética na historicidade literária. Um movimento de “neovanguarda” porque é posterior ao período histórico que demarca as principais inventivas em favor do vindouro Modernismo. Na verdade, poder-se-ia chamar a Poesia Concreta de “Experimentalismo”, tal qual a classifica o próprio Gilberto Mendonça Teles em *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro* (1976), enquadrando-a em capítulo assim intitulado. A união das palavras com teor aparentemente díspar que forma o sintagma “Poesia Concreta” abrange uma larga significação, difícil de organizar-se analiticamente, já que tal sintagma não sintetiza a ideia, mas a torna volátil. Contudo, há nele uma inquestionável denotatividade, um projeto ideogrâmico e, deveras, assintagmático. Em busca da união definitiva do espaço e do tempo, como se anuncia vastamente no próprio manifesto assinado por Augusto e Haroldo de Campos, e por Décio Pignatari, como se o papel em branco pudesse portar em sua forma visual (concreta) a realidade a ser intuída, verbal e não-verbal; a Poesia Concreta propõe, sob a firma da influência de pensadores como Mallarmé, Joyce, Sapir, Oswald de Andrade e o próprio João Cabral de Melo Neto, uma ruptura com a poesia convencional, mesmo em se referindo a Modernismo e Pós-modernismo, pois seu plano estrutural construtivista seria deveras o contrário do que se pretende ao se fazer poesia, quando a entendemos como um tipo de enunciado rítmico e de complexa sintaxe. Entretanto, se parece, conforme nossa explicação acima, faltar poesia à

Poesia Concreta, é bom frisarmos e atentarmos uma vez mais para as suas raízes, como nos demonstra Linhares em seus *Diálogos sobre a poesia brasileira* (1976):

[...] a poesia concreta brasileira mantém fortes ligações com o passado, ou melhor, com o modernismo. A sua intenção tem sido atingir um novo *estado de estilo*, fazer arte, portanto. O modernismo, através de algumas de suas figuras representativas, lhe forneceu muitas sugestões na parte, por exemplo, que diz respeito à manipulação qualitativa do léxico, sendo citado nesse particular o caso de Oswald de Andrade, nas suas conquistas formais, perfeitamente caracterizadas nos poemas-minuto. [...] A “palavra em liberdade” do modernismo antecipa a valorização da palavra em si, como condição para outra linguagem, antilinear, antidiscursiva e o fato é que a poesia concreta aproveitou a palavra que 22 havia restaurado e adotou, ideogramicamente, como fundamento de uma concepção de poema visual, mas dentro de um sistema de valores já esboçado pela Semana de Arte Moderna. [...] Em Drummond alguns exemplos de montagem ideográfica já podem ser apontados. Ele foi, sem dúvida, o primeiro poeta “em situação” a enfrentar a dura luta do subjetivo do incomunicável que se exterioriza, como observa Pignatari, no objetivo poemático do “échec-reussite”, para aplicar a fórmula terrível e fundamental de Sartre. E, depois, há outro aspecto importante a considerar: a poesia concreta nasceu no Brasil e na Europa ao mesmo tempo [...] de conquistas formais perfeitamente caracterizadas na evolução de nossa poesia, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade, o construtivismo de João Cabral, o imagismo cromático de Souzaândrade, a concepção acústico visual de Cassiano Ricardo, a montagem ideográfica de Carlos Drummond de Andrade etc. (LINHARES, 1976, p. 18-19, grifos do autor).

Linhares atenta à importância supervalorizada da Poesia Concreta enquanto movimento que talvez se possa dizer genuinamente brasileiro, já que se antecipa de maneira diversa a todas as outras manifestações literárias, embora esteja em sincronia com a vertente concretista europeia. Mas, Gullar, de outra mão, vê nas raízes de tal poesia uma problemática maior.

Ao estabelecer sua linhagem histórica, os concretistas paulistas não descartam inteiramente os poetas brasileiros modernos [...] mas valorizam neles apenas o aspecto formal e naquilo em que anunciam a desagregação da sintaxe discursiva. [...] o concretismo surge com uma problemática puramente formal e se mantém desligado de qualquer temática nacional. [...] não se trata da importação de formas elaboradas no exterior mas, antes, da importação de ideias, de teses e teorias, capazes de justificar formas elaboradas aqui. O concretismo é [...] a tentativa de responder ao impasse criado pelo desenvolvimento do formalismo que se manifesta na poesia brasileira — em Drummond, em João Cabral — a partir de 1945. Àquela época, com o stalinismo em pleno vigor na URSS, o Brasil recém-saído de

um longo período ditatorial, a propaganda ideológica a dividir o mundo em “mundo livre” e “países da cortina de ferro”, o caminho da arte pura — como uma espécie de terreno neutro, que dispensava a opção comunismo x capitalismo — era uma imposição bastante considerável. Natural, portanto, que a poesia brasileira acolhesse aquelas tendências europeias surgidas de um processo de afastamento da realidade social e da necessidade de construir, acima dessa realidade, um mundo de valores autônomos. Mas o reencontro com Mallarmé, Valéry, Eliot, Pound, não poderia conduzir senão à fragmentação cada vez mais acentuada da linguagem poética, uma vez que essa era a “proposição nova” implícita em suas obras. Repelindo qualquer consideração social e política, descartando qualquer interpretação da realidade brasileira, o concretismo estava naturalmente preso à dialética do formalismo. Da eliminação do discurso — consequentemente do “conteúdo” — à redução do poema a mero signo visual, foi um passo. O estiolamento de sua expressão é o preço que a poesia concreta pagou por se querer furtar ao destino dos movimentos anteriores: integrar-se na realidade (brasileira) e transformar-se. (GULLAR, 1978, p. 44-45).

Gullar vê a Poesia Concreta como um fazer poético sem possibilidades de aprofundamento, ou de avanço enquanto estética, já que seu cunho referencial sobpõe tais possibilidades ao âmbito da própria formalidade. Poderíamos propor como exemplo de superação do estiolamento sobre o qual fala Gullar, retornando a Marta de Senna (1980), a seguinte análise que faz acerca do poema “De um avião”, de João Cabral de Melo Neto, especificamente dos versos: “Já agora Pernambuco/é o que coube a memória” (apud SENNA, 1980, p. 113):

O poeta subverte as leis da regência verbal portuguesa e atribui ao verbo “caber” caráter de transitividade direta. [...] É claro que poderia ter utilizado “conteve” ou “reteve”, regularmente transitivos, mas, exatamente porque selecionou aquele “coube” entre os possíveis verbos semanticamente viáveis, sua informação se confirma como informação poética, e não meramente referencial. Cumpre a função poética da linguagem, faz com que o leitor se detenha sobre a mensagem em si mesma, sobre o signo como *signo* e não como signo *de*, porque projeta o eixo de seleção sobre o de combinação, trabalhando simultaneamente léxico e sintaxe — que precisou subverter. (SENNA, 1980, p. 113-114, grifos da autora).

Ao que aponta Gullar é, logo, ao mesmo termo que aponta Marta de Senna, à função poética, a qual, embora a Poesia Concreta revolva o fazer poético, anula-se na referencialidade ou objetividade da mesma. Portanto, o Manifesto do Neoconcretismo, escrito por nosso poeta em análise, indicará o desenrolar de uma poesia que, conquanto sofra ainda influência do Cubismo — por exemplo — e

propriamente do Construtivismo, privilegie a função poética no poema, não a simples disposição de caracteres no papel em branco, ou a abstração referente às possibilidades de leitura. Não a palavra (o signo) em sua impossível concretude: “Propomos a reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria.” (GULLAR, 2015a, p. 68). Perceba-se que não se trata de ignorar a revolução, ou interpretação, poética que demarca a Poesia Concreta, mas de encontrar a partir dela (e dos movimentos de similar proveniência, ou pertinência, e do próprio Concretismo) “o novo espaço que essa [sua] destruição construiu” (GULLAR, 2015a, p. 68):

O *neoconcreto*, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não figurativa construtiva. (GULLAR, 2015a, p. 69, grifos do autor).

E é contra o aprisionamento do artista concretista a valores cientificistas e positivistas que o poeta levanta-se, pois

Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento, e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. (GULLAR, 2015a, p. 71).

Ora, há aqui a compreensão de que a arte concreta, ou concretista, assume o ser humano como um mecanismo meramente físico, destituindo-o de complexidade intelectual, ou espiritual (ou talvez mesmo de casualidade, de propriedade subjetiva). Ou seja, um mecanismo que não transcende a materialidade própria à mecânica comum da existência. Como se retornássemos a uma concepção de estímulo-resposta anterior à percepção fenomenológica moderna, requerida ao citar Gullar em seu *Manifesto* a figura de Merleau Ponty. E retornando à questão do tempo, em oposição ao Concretismo, o poeta enfatiza que

No tempo, e não no espaço, a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a

espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se *abre* em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura. (GULLAR, 2015a, p. 72-73, grifos do autor).

Não se daria assim, no tempo, na duração, a própria alegoria das bananas podres, sobre que mais acima discorríamos? Tal qual o *verbo*,

o açúcar acelera a vertigem
em direção ao caos

ou seja
a uma aurora outra
sem luz
quando a forma
se desfaz
em água chilra

(enquanto Newton Ferreira
discutia a guerra
de trás do balcão
de sua quitanda, próximo dali,
na esquina de Afogados com a rua da Alegria)

e num alarido surdo
aquelas podres frutas
— com prazo vencido —
vão aos soluços/perder-se na desordem
(GULLAR, 2011, p. 51-55).

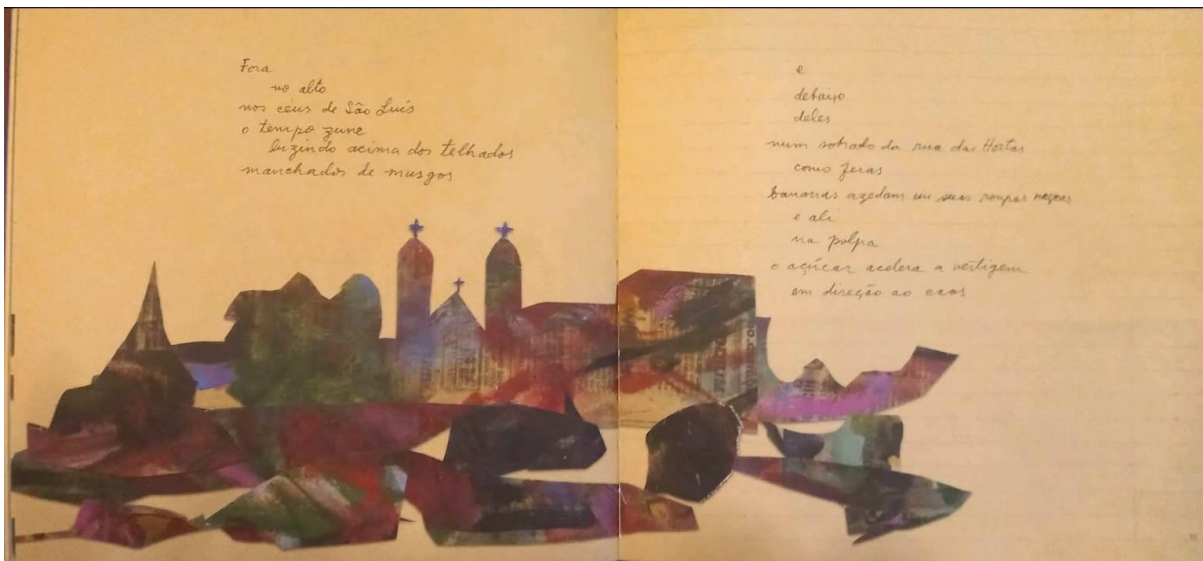


Figura 10. Todas as 3 imagens referem-se à obra *Bananas podres* (2011, páginas 50, 51, 52, 53, 54 e 55), de Ferreira Gullar.

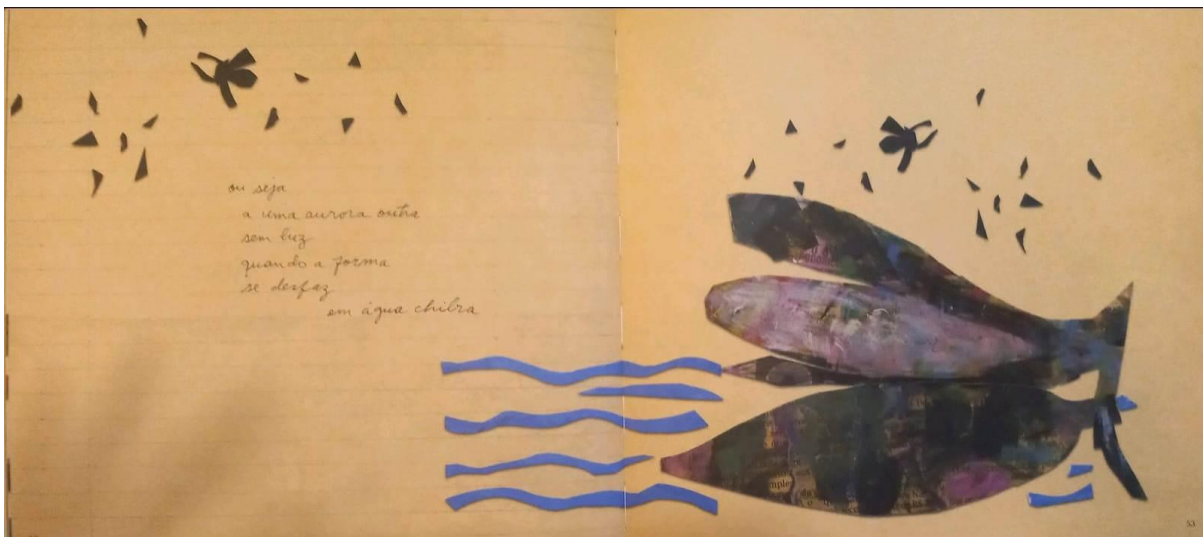


Figura 11.

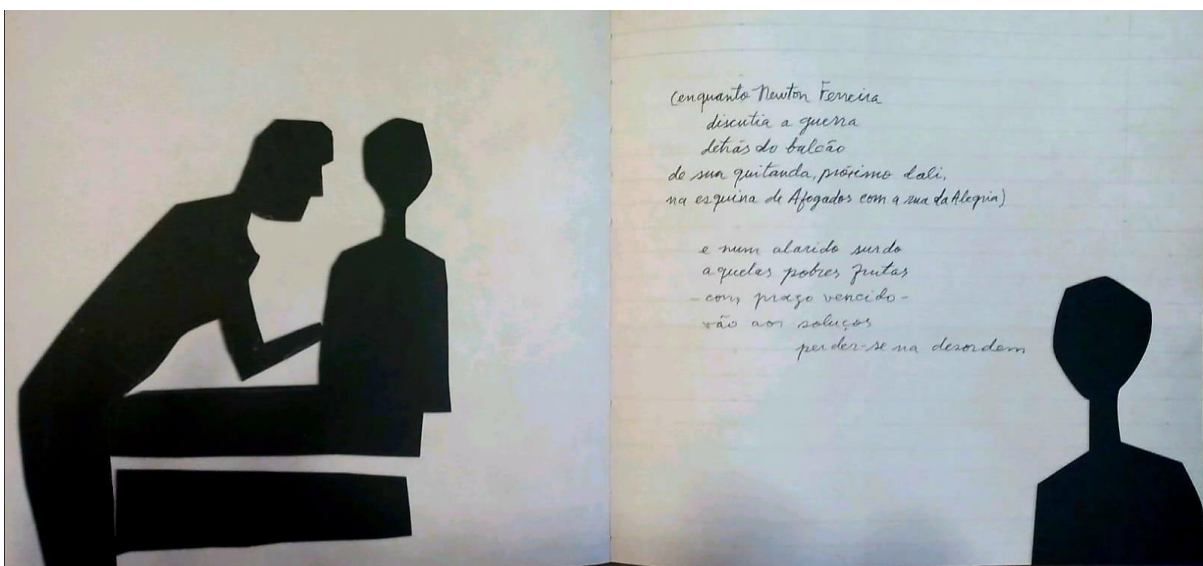


Figura 12.

A poesia, assim, dever-se-ia expressar em sua própria forma linguística, como se fosse possível ela dar-se por si fora do âmbito da organização cotidiana dos homens. Como se ela pudesse transcender a atmosfera humana e alcançar uma expressividade sem par. É claro que se faria dessa maneira incomunicável e perderia a primordial função, a qual, embora poética e transcendente em relação ao signo ótico concreto, tem por princípio ser comunicável, encontrar o *outrem* em sua extensão. Ou teríamos um produto tão alto que ficaria aquém da potência linguística, enquanto veículo que possibilita ao homem transitar através dos corpos, ou do “olho-corpo”, e, ademais, do tempo. Gullar quisera ir longe, tão longe em seu experimento, que, talvez, por isso finde sempre na escuridade, na noite veloz e urgente, no caos e na liquidez. E por isso talvez tenha tido tanto êxito em revisitar-se e em avançar, sem pudor, para a diferença de si próprio, a cada fase, a cada tempo, transformando-se, revisando-se e, assim, alcançando o panteão da poesia brasileira (ao menos até o ponto que nossos olhos possam hoje o vislumbrar).

LÁQUESIS: A MOIRA QUE SORTEIA



Figura 14. "As fiandeiras do destino", de André Boniatti.

3. PONTOS DE CASEADO, FIOS QUE LIGAM HOMENS: TESSITURAS PARA UM ATO REVOLUCIONÁRIO¹⁴

Gullar em *Dentro da noite veloz* define seu povo como seu poema, e vice-versa, afirmando que sua voz emerge a partir de um dado populismo, identificando-se não mais como elite intelectual, mas como intelecto em meio às massas. É notório tal ato frente à revolução que emerge de sua poesia, no sentido de transfigurar um ato (o poético) do “alto” para “baixo”, em razão de que busca desmitificar o poema nivelando-o não mais como arte reservada a um público burguês ou “aristocrático”, e sim brechtianamente percebendo que são as massas que devem ser colocadas num patamar de superioridade em relação às querelas de poder e voz, questionando assim o *status* acima exposto como “alto” e “baixo” no próprio âmbito do fazer poético. Lukács, na obra *Marx e Engels como historiadores da literatura* (2016), ressalta o entendimento de Lenin acerca de tal questão:

Lenin verificou com profundo sentido histórico que, na época de atividade de Marx e Engels, a “consolidação da filosofia do materialismo de baixo para cima” esteve em primeiro plano. “Foi por isso que, em suas obras, Marx e Engels sublinharam mais o materialismo *dialético* do que o *materialismo* dialético, insistiram mais no materialismo *histórico* do que no *materialismo* histórico.” (LUKÁCS, 2016, p. 86, grifos do autor).

Nessa dialética e nesse sentido histórico é que também a ideologia do poeta brasileiro volta-se, principalmente após o golpe militar de 1964, já que as massas são interrompidas em seu suposto anterior poder de voz, desde que sua atividade é vedada e as relações de poder são impostas, na verdade, pela ausência de relações e a história passa a ser controlada por um único sistema ideológico sem a possibilidade de rejeição ou de debate. O poeta assume, então, em sua produção literária, um ato político, que define democraticamente deveras que o “poder emana do povo” — tal como se proporia na Constituição Brasileira — assim como a poesia deve-lhe emergir e dele emanar.

No mais que conhecido poema “Não há vagas”, ele salientará enfaticamente essa verve literária que o toma por completo a partir de certo momento, revelando que o poema, como instituição parnasiana e classista, “não fede nem cheira”:

¹⁴ Ponto de caseado é técnica usada por bordadeiras e costureiras para que o tecido não desfie.

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
[...]

Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

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

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

Há nos versos acima uma crítica aos modelos de construção poética, historicamente demarcada, já que por muito esse fazer esteve ligado a questões de requinte, em que palavras e temas eram julgados apropriados ou inapropriados. Em tal “requinte”, não caberiam nem palavras de baixo calão (abundantes na poesia pós-modernista e — anterior a esse período — na poesia burlesca ou satírica, sempre julgada como poesia menor); nem termos espúrios (que seriam os indelicados, grosseiros); nem questões que abrangessem o social de maneira direta, que trouxessem ao ato poético a realidade sem “romantismos” ou idealismos. Portanto, ao poema estava reservado tratar dos atos heroicos, como às epopeias (em que habita “o homem sem estômago”), tratar da figura da mulher de maneira idealizada (“mulher de nuvens”) e das naturezas mortas, porque da beleza se extraísse a crueldade, ali alienada ou alienante (“fruta sem preço”).

A partir da visualidade dos temas sociais, suscitados mais diretamente em certo momento do Romantismo, incorrendo às revoluções, foram inseridas na composição literária personagens que se anunciavam pobres-diabos, encontradas à margem. Na verdade, desde o nascimento do romance enquanto gênero literário, a problemática do ser humano em comunidade, a incompatibilidade de sujeito e

coletividade, de vida vivida e vida sonhada, já se esteve anunciando. O próprio *D. Quixote de La Mancha*, que em muitas análises demarca tal insurgência (a do estilo romanesco), e o anônimo *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, são anúncios de um novo foco trazido ao fazer literário. Contudo, a sutileza do trato não permitiria, senão a partir do Realismo, que a realidade social fosse vislumbrada em seu aspecto mais sombrio.

O Realismo/Naturalismo, entretanto, embora tivesse o intuito de desmascarar a idealização em torno da realidade e de partir para uma análise crítica de aspectos da vivência social, estipulava parâmetros ora por demais cientificistas, ora exagerados em razão de uma contraposição ao Romantismo, levando o leitor a inverter sua visão (em vez de amadurecê-la), salientando ademais as “baixezas” e leviandades do ser humano. As classes sociais de menor renda e prestígio social recebiam quase sempre a marca do animalismo, da bestialidade, do despudor ao nível de apontarem-se como seres vergonhosos, mesmo ao denunciarem-se as mazelas sociais que as oprimiam. Nesse sentido, gerava-se mais preconceito que especificamente crítica social.

Ao entardecer desses períodos, tendo sido revisados seus valores e já se incorporado à produção intelectual, quando o Modernismo mergulhava nas raízes da história recolhendo os seres à margem e destacando-os em suas virtudes e vezos; a literatura enfim passa a revelar problemas sociais com maior presteza. Tenha-se como exemplo o “romance de trinta”, produzido no Brasil. João Luiz Lafeté (2000), ao analisar tal período, que chama de “heroico” na literatura brasileira, percebe ali a unção mais acertada de dois pontos-chave a configurar a crítica e a escrita literária:

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. Para retomar a distinção apresentada pelos “formalistas russos” diríamos que se trata, na história literária, de *situar* o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada [...] enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas pela linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época.

Essa distinção [...] é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o *projeto ideológico*. (LAFETÁ, 2000, P. 19-20, grifos do autor).

Se vemos, na primeira etapa do Modernismo brasileiro, um grande acordar no que se refere à reavaliação da linguagem, há motivos, para Lafetá, que o conduzem a um aprofundamento na junção crítica de estética e ideologia em nossas obras literárias. Dentre muitos,

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase do crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. [...] Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação. (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Tantas transformações na sociedade refletem de forma bastante positiva no que se refere tanto às questões estéticas — o romance de trinta impõe-se como uma estética nova e poderosa, afirmando-se inclusive como influência sobre a produção romanesca portuguesa — quanto ideológicas, porque a consciência crítica da sociedade chega a um patamar de maior clareza (considerando-se um novo gênero mimético intitulado às vezes de Neorrealismo, outras de Neonaturalismo).

Como já sabemos, é dessas transformações, quando ainda maior o ganho de tal consciência, que emerge a poesia social de Ferreira Gullar. Vislumbrado o plano estético, no capítulo anterior, seu plano ideológico adentra a ideia processual de um Comunismo utópico, ao menos no que tange a uma fase de sua literatura, entendendo nesta a função, como missão, de conclamar o povo, de preparar as veredas, de fomentar a revolução.

Sobre o termo “ideologia”, sua complexidade agrupa sentidos diversos conforme o utilizemos ou o recobremos de diferentes autores. Aqui ressaltaremos uma

de suas nuances, dada pelo teórico Terry Eagleton, em sua obra *Marxismo e crítica literária* (1976), para fins da discussão que aqui será proposta:

A ideologia não é em primeiro lugar um conjunto de doutrinas; ela significa o modo como os homens vivem até o fim os seus papéis na sociedade de classes, os valores, ideias e imagens que os ligam às suas funções sociais e os impedem, assim, de conhecer verdadeiramente a sociedade no seu conjunto. [...] Toda arte nasce de uma concepção ideológica do mundo; uma obra de arte inteiramente desprovida de conteúdo ideológico, comenta Plekhanov, é coisa que não existe. Mas a observação de Engels sugere que a arte tem uma relação mais complexa com a ideologia do que o Direito e a teoria política, que encarnam de modo bastante mais transparente os interesses de uma classe dominante. (EAGLETON, 1976, p. 30).

Se desse modo entendermos o termo “ideologia”, concluiremos sobre o plano ideológico de uma dada obra que ela se refere a uma parcela da sociedade, ou ao menos ao *modus vivendi* de uma parcela inserida no ou exclusiva do *modus operandi* que move uma dada sociedade. A obra de arte então assume um ponto de vista relativo, de que se extenuam outros pontos de vista em razão de uma ideologia. Por complexo que seja discutir tudo que acerca as afirmações neste parágrafo propostas, não se incorre em falta de verdade que dentro de um plano ideológico organizem-se questões referentes a, deveras, uma parcela da sociedade, já que, em seu projeto revolucionário ou visionário, a arte tenta modificar as coisas como são, o *status quo*. Sem estender tais reflexões, carece lembrar que Gullar parece seguir os conselhos basilares dos teóricos comunistas, tais quais aqui citamos o controverso Mao Tse-tung:

Posto que nossa literatura e arte se destinam fundamentalmente aos operários, camponeses e soldados, popularizar significa *popularizar entre eles* e elevar significa *eleva partindo de seu nível*. O que devemos popularizar entre eles? Aquilo que necessita e aceita facilmente a classe dos latifundiários feudais? O que necessita e aceita com facilidade a burguesia? O que necessitam e aceitam facilmente os intelectuais pequeno-burgueses? Não, nada disso. Há que popularizar apenas o que necessitam e aceitam com facilidade os próprios operários, camponeses e soldados. Por conseguinte, antes da tarefa de educar os operários, camponeses e soldados, há outra, aprender deles. Isto é ainda mais verdadeiro no que diz respeito à elevação. Para elevar, é preciso ter uma base. Um balde de água, por exemplo, de onde levantá-lo senão do chão? Seria possível levantá-lo do ar? Devemos, pois, elevar a literatura e a arte a partir de que base? [...] Somente a partir da base das massas de operários, camponeses e soldados. E isto não significa elevar os operários, camponeses e

soldados à “altura” da classe feudal, da burguesia ou da intelectualidade pequeno-burguesa, mas, sim, elevar a literatura e arte na direção em que avançam os próprios operários, camponeses e soldados, na direção em que avança o proletariado. Aqui também se coloca a tarefa de aprender dos operários, camponeses e soldados. Só partindo deles podemos ter compreensão correta da popularização e da elevação, e achar a justa relação entre ambas. (TSE-TUNG, 1982, p. 138-139, grifos do autor).

A partir da citação, podemos depreender no mínimo duas posturas que acompanham a produção média de Gullar: O nível de sua linguagem, que busca ser clara e direta, sem rebuscamentos e arcaísmos, porque vem das massas e a elas se refere; e sua direção ideológica, que pretende a educação comunista e entende que *das* massas deve aprendê-la, ou apreendê-la. Embora o poeta revise mais tarde sua postura, indicando que fizera poesia como simples ato político, algumas de suas obras nesse sentido são grandes acertos estéticos e somam às preocupações ideológicas grande contribuição. Talvez pudéssemos justificar aqui tal postura a que incorre um processo revisional mediante o que Lukács (2016) enfatiza ao tratar — em ensaio acerca do debate estético entre Lassalle, Marx e Engels — do caminho que toma a estética pós-hegeliana, quando

A liberdade em geral deve ser confrontada com a necessidade em geral; deve-se determinar a situação do homem na história, do indivíduo na sociedade. [...] A unidade dialética da liberdade e da necessidade, seu necessário movimento simultâneo na contradição dinâmica, que, em Hegel, muitas vezes estavam presentes — embora não sempre, nem em toda parte — perde-se e precisa ser repostada pela “ética” ou pela “psicologia”.

A base de toda a reestratificação das formulações dos problemas estéticos é constituída pela necessidade de posicionar-se em relação à revolução enquanto uma questão atual e iminente. (LUKÁCS, 2015, p. 25).

Ora, se a dialética entre *liberdade* e *necessidade* impõe deveras uma tomada de posição, frente a uma “ética” e uma “psicologia”, o poeta se vê diante de um impasse ao se deparar com a opressão que as massas sofrem por parte do militarismo governante desde a década de 60 no Brasil. É necessária uma postura que atente à dinâmica social, mesmo que para tanto sejam sacrificados alguns preceitos poéticos, estéticos e propriamente a vida social do autor de *A luta corporal*. Talvez seja por esse motivo que, mais tarde, na obra *Barulhos* (que detém poemas escritos entre os anos de 1980 a 1987, fins de ditadura militar e início do atual processo democrático

brasileiro), o que outrora Gullar clamasse “Meu povo, meu poema” seja reestratificado para “Meu povo, meu abismo”:

Meu povo é meu abismo.
Nele me perco:
A sua tanta dor me deixa
surdo e cego.

Meu povo é meu castigo
meu flagelo:
seu desamparo,
meu erro.

Meu povo é meu destino
meu futuro:
se ele não vira em mim
veneno ou canto –
apenas morro.
(GULLAR, 2015b, p. 425).

Desse modo, do “abismo” de que não é capaz de emergir que se torna sua preocupação com as massas excluídas e sua imersão nelas, o poeta admite “errar”, no âmbito, aqui supomos, de sua poesia e de sua biografia. Errar assume, no poema, sentido ambíguo: Tanto poderia significar o contrário de “acerto”, ou seja, que Gullar reconhece vezes em sua conduta poética por tanto incorporar a dor das massas em si, tal que estas o deixem “surdo e cego”; quanto poderíamos interpretar tal palavra em seu sentido de “vagar”, como Gullar se reconhecesse “errabundo”, alguém que se perdeu do lar e do comodismo ao perceber que lhe era impossível viver (“apenas morro”) se o povo não se tornasse a sua própria voz (“se ele não vira em mim”). Referir-se-ia à sua atitude política, que o fizera exilar-se, e à sua atitude poética, que o fizera “errar”, vagar entre a preocupação estética, que movera o seu autoconhecimento poético em uma fase anterior, e sua preocupação ideológica, que o toma quase por completo na emergência do estado político pós-golpe militar. Retomando Lukács (2016), Gullar compreende em sua atuação poética que não há completa autonomia entre arte e sociedade:

Já em *A ideologia alemã*, Marx e Engels expressaram claramente que não compete aos domínios ideológicos específicos — e, portanto, à arte e à literatura — um desenvolvimento autônomo, pois eles são decorrência e formas fenomênicas do desenrolar das forças produtivas materiais e da luta de classes. (LUKÁCS, 2016, p. 63).

Logo, deixa-se levar (não como exercício ou esforço compreensivo, mas com naturalidade) por seu ímpeto em direção a uma revolução, a qual se promete em suas próprias esperanças, porque ele percebe seu trabalho intelectual diante das massas brasileiras tal qual Engels no seu mister, o de fazer ver o aburguesamento das classes trabalhadoras inglesas:

“A coisa mais abjeta aqui é a *respectability* [respeitabilidade] burguesa profundamente incorporada pelos trabalhadores”. Nessa luta contra a capitulação ideológica dos trabalhadores diante da burguesia, contra a acomodação da consciência proletária aos limites impostos pela consciência burguesa, a literatura desempenha um papel extraordinariamente importante. (LUKÁCS, 201, p. 81, grifo do autor).

Ressaltamos tais questões em vista de que, para a crítica contemporânea tão diversificada que nos auxilia no trabalho exegético, não podemos deixar de levar em conta o que da mesma forma percebemos (para nosso papel analítico) no que Eagleton (1976) aponta:

Para o Marxismo, a arte faz, portanto, parte da “superestrutura” da sociedade. É [...] parte da ideologia de uma sociedade. Um elemento da complexa estrutura de percepção social que assegura que uma situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como natural, ou nem mesmo seja vista. Compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte. [...] É, antes de mais, compreender as relações indiretas e complexas que essas obras e o mundo ideológico que habitam – relações que não surgem apenas em “temas” e “preocupações”, mas no estilo, ritmo, imagens, qualidade e [...] na *forma*. [...] Escrever bem não é só uma questão de “estilo”; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica capaz de penetrar até à realidade da experiência humana numa situação determinada. (EAGLETON, 1976, p.18-21, grifo do autor).

Reflitamos, agora, para adentrar o mundo poético de nosso escritor em análise, como exemplo das preocupações ideológicas que o tomam — ou que direcionam sua arte literária a uma nova etapa —, o clássico “Quem matou Aparecida: História de uma favelada que ateou fogo às vestes”, presente entre os *Romances de cordel*, escritos entre os anos de 1962 e 1967. Pensemos, já em cotejo estético e ideológico com os autores que elencamos como bases literárias para o desenvolvimento da verve gullariana, que suas intenções não eram muito diversas

daquelas de Drummond ao versificar (em *A rosa do povo*, publicado em 1945) a “Morte do Leiteiro”.

Drummond que, como já indicado, é um poeta de hermetismo bastante mais denso, no que se refere a um linguajar popular, demonstra sutilmente a face de um país em declínio (ou que tenha permanecido em constante declínio) perante um trabalhador que, em sua vida particular, em seus dramas e sufrágios, pouco importa ao contexto social. Isso se demonstra, poeticamente, a partir de um exercício niilista e deveras hermético, em que a vida e a morte prometem uma consciência popular para a transformação, como se pode perceber nos últimos versos do poema:

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos na noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.
(DRUMMOND, s/d, p. 101).

A mescla de leite e sangue, que confunde a cor, mas que é o branco do leite que alimenta o recém-nascido, que dá vida e fomenta a força corpórea, com o sangue derramado que denuncia a morte mas que também define um elemento vital no ser humano, forma como se fosse a seiva de uma nova aurora, de um amanhecer social, dado na calçada de um urbanismo ainda em desenvolvimento, com bases rurais e patriarcais. É como se a consciência democrática, a reconsideração do lugar das massas e sua força de trabalho deslindassem a antiga consciência patriarcal que infere a violência e o descaso pela vida escrava e modesta. As duas cores se procuram (amorosa e suavemente) numa hora ainda crepuscular, em que é necessário forçar o olhar para que dentro de cada um transpareça o sem-sentido dado à vida e se estabeleça o novo tom, em proclamação de uma terceira margem, onde habite a empatia, a reconstrução socioeconômica e estrutural.

A estupidez no ser humano, seu senso de preservação animalesco, contanto, é que vence essa consciência:

Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.
Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,
não sei,
é tarde para saber.
Mas o homem perde o sono
de todo, e foge pra rua.
Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtar
a vida de nosso irmão.
(DRUMMOND, s/d, p.100-101).

Pouco importa, para o insensato e oportunista pequeno-burguês, quem seja a vítima e a vida que se tenha perdido. É só mais uma que se foi. Importa agora que se preserve o capital:

Quem quiser que chame o médico,
polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.
(DRUMMOND, s/d, P. 101).

É uma vida que não dá notícia e que pouco importa ao mundo capitalista, como muitas que aspiram ao leite que esse trabalhador entrega, porém que não chega a todos, desnutrindo as massas:

E como a porta dos fundos
também escondesse gente
que aspira ao pouco de leite
disponível em nosso tempo,
avancemos por esse beco,
peguemos o corredor,
depositemos o litro...
Sem fazer barulho, é claro,
que barulho nada resolve.
DRUMMOND, s/d, p. 100).

Perceba-se ainda a crítica ao estado ditatorial, de que o Brasil nunca realmente se libertou, até 1985, considerando-se que os ditames tenham passado da ditadura para uma falsa democracia, melhorada em relação a épocas anteriores, embora apenas supostamente. A crítica dá-se em relação a um ensinamento basilar que recebemos desde sempre em nosso país, que diz que “violência gera violência”,

que atentar contra propriedade pública ou privada para chamar a atenção é vandalismo, que protestar é coisa de gente espúria, assim digamos (“é feio”). Por isso, “barulho nada resolve”. Tal crítica poder-nos-ia fazer supor que o leiteiro fosse, além do mais, uma metáfora para o revolucionário, para aquele que acende luzes no coração da humanidade e que acaba por ser derrotado pelo mundo egoísta e individualista que a burguesia insiste em manter. Conquanto, por hora, deixemos tal interpretação em busca de outros propósitos a ser demonstrados a seguir.

Notamos, portanto, que um sentimento muito próximo ao poeta que narra a vida de Aparecida transparece em “Morte do leiteiro”, contanto um linguajar e uma verve poética movidos por uma ideação estética extremamente diversa. Drummond carrega o poema de um fundo filosófico que atinge a afetividade intelectualmente, isto é, que mistura raciocínio, esforço leitor, filosofia, compreensão e afetividade. Um pouco diverso ainda, contudo não distante, do João Cabral de Melo Neto da *Morte e vida severina*.

Na obra cabraliana, há a imagem da migração do espaço sertanejo ao espaço urbano em busca de promessas, as quais jamais se cumprem. Promessas imaginárias, dadas na expectativa de Severino, mas que fundem o espaço de miséria em que vive ao espaço de miséria que conquistará em sua peregrinação, marcada sempre pela fatalidade da morte. Sua peregrinação é, pois, factual. Não discerne vida de morte e, portanto, resulta em desesperança. Cada espaço de que se ocupa é cemiterial, é lúgubre, seco. Sua andança é de começo ao fim degredo:

Mais sorte tem o defunto,
irmão das almas,
pois já não fará na volta
a caminhada.
(CABRAL, s/d, p. 208).

Desde o início, sua migração é um cortejo fúnebre. O que se vai revelando é que o defunto que caminha ao seu enterro é a própria personagem central, que, se encontra algum alento, não o realiza em si.

E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
(CABRAL, s/d, p. 229)

Se existe certa profecia, por realista que seja, com as palavras do mestre carpina ao final, é um alento que não chega a demarcar senão a manutenção da miséria das massas migratórias. Talvez fosse um pressentimento emancipacionista do que pudera haver ainda distante:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(CABRAL, s/d, p. 241).

Talvez Cabral queira chamar a atenção para que a consciência social possa aos poucos ir se amoldando, conforme as novas gerações frente ao passado sofrimento. Todavia, o amargor não se dissolve como na verve utópica drummondiana, em sua complacência esperançosa. O que, além do mais, é muito diversificado é a estética que se amolda face ao progressismo político: Cabral, conquanto em linguagem apurada e estética cubista, busca assemelhar seu linguajar poético ao linguajar do povo, das massas sertanejas. Ele parte da denúncia e da crítica neonaturalista e, como queria Tsé-Tung, parece aprender com o sertanejo, observá-lo e falar como o mesmo.

Como já averiguamos, a estética gullariana parte desses polos, porém adensa a simplicidade para chegar mais diretamente às massas. Este poeta evita rodeios de linguagem e, ao cordelizar a história da favelada, usa-se de estilo bem ao modelo do mais comum cordel. A diferença é que seu gênero de cordel sai do espaço sertanejo, nessa narrativa, para o espaço urbano. Situa-se no Rio de Janeiro da década de 60.

Aparecida sofre todas as mazelas impostas a uma menina miserável pela contradição das classes, em denúncia de uma realidade sociopolítica que menospreza em absoluto a vida humana, enfatizando o poder mediante o capital. Já desde o início

entendemos a pouca importância que tem a personagem central em relação ao estado político e midiático, a mesma pouca importância ressaltada em Drummond, ao demonstrar o quanto não importa a biografia do leiteiro morto, e, em Cabral, no quanto Severino é só o filho de alguma outra Maria de tantas marias e severinos:

Aparecida, esta moça
cuja história vou contar,
não teve glória nem fama
de que se possa falar.
Não teve nome distinto:
criança brincou na lama,
fez-se moça sem ter cama,
nasceu na Praia do Pinto,
morreu no mesmo lugar.
(GULLAR, 2015b, p. 168).

Se para o nosso sistema midiático, porém, essas vidas não são de nada marcantes, porque o mesmo se mantém mediante constante sensacionalismo — sendo uma característica das sociedades capitalistas enaltecer e vangloriar a riqueza, por isso mostrá-la e divulgá-la em detrimento do que seja simples e humilde; para Engels, adentrar nessas vidas é o que dá atemporalidade e a propriedade do “universal” à arte literária:

Essa irrupção literária na profundidade, na profundeza da motivação social e humana, esse rompimento da fundamentação superficial dos eventos — tanto dos círculos “oficiais” quanto dos humores cotidianos das próprias massas — constituem, para Engels, o pressuposto necessário da repercussão permanente da arte. Apenas a profundidade com que são refletidas as reais forças motrizes do desenvolvimento social dos homens pode constituir o fundamento do grande realismo na literatura. (LUKÁCS, 2016, p. 93).

O grande realismo que clama, que deve ser propósito da arte literária, ou seu motivo, ou mesmo seu propulsor, refere-se à demonstração sem máscaras da realidade social. Somente esse realismo dignifica a verdadeira literatura socialista — e não só socialista, a literatura como mimese, em todos os contextos. Contrária ideologia sim seria esconder a totalidade das relações sociais e revelar a vida, literariamente, como imposição doutrinária, fora do conjunto. Assim, relembremos aqui o sentido do termo “ideologia” dado por Eagleton (1976). Pudéramos supor que, em arte literária, escrevemos sob o cunho de uma *ideologia* (a que, pode-se pensar, seria

em absoluto apoiada por um marxismo não leviano), ou de uma *máscara ideológica*: Como ideologia compreenderíamos que o autor escolhesse uma dada posição para colocar seu discurso e, dessa posição, que é social, far-se-ia o lócus de sua enunciação. Daí a defesa de um ponto ideológico, o qual não despreza o conjunto total das relações humanas e se refere a um local de fala. Perante uma máscara ideológica, contanto, estaríamos sendo ludibriados por um escritor que assim manifestasse sua produção literária, pois se ocuparia de um discurso propositalmente posto fora do conjunto, na intenção de recriar o conjunto das relações sociais em prol de retoricamente convencer seu leitor a seguir uma ideologia que lhe seja escusa. É um ato de enganação, que, político, quer trazer vantagem a um agrupamento social em detrimento dos demais.

E para atender formalmente a tais pressupostos, em sua *posição ideológica*, Gullar busca um veículo de transposição, ou imitação, da realidade para o texto literário que não o impeça de comunicar-se com o público de sua intenção. Por isso resgata a forma do cordel, embora em ambientação diversificada. Eagleton (1976) refere-se às questões de forma literária da seguinte maneira:

A forma [...] é sempre uma unidade complexa de três elementos: é, em parte, configurada por uma história literária das formas “relativamente autônoma”; cristaliza-se a partir de certas estruturas ideológicas dominantes, como vimos no caso do romance; e [...] personifica um conjunto específico de relações entre autor e público. (EAGLETON, 1976, p. 41-42).

O cordel é uma arte muito benquista pelo público leigo, evitando a complexidade. Serviu para narrar e popularizar histórias com fundo popular, tais como a do cangaceiro Lampião. Inclusive, para mitificar sujeitos populares. Ao se ressaltar tal forma literária conduzindo-a ao espaço urbano e a personagens sobpostas ao mais cruel realismo, o poeta inova e faz-se capaz de atingir vasto público, desde estudiosos da literatura ao público mais comum.¹⁵

Sobre a transposição do cordel para a urbanidade, em vista de um realismo efetivo, o espaço de habitação da personagem central, onde reside, no âmbito do coletivo e do particular (sua própria moradia), é constantemente evocado, pois

¹⁵ Por experiência nossa própria, atentamos que a leitura de tal “romance” prende a atenção de adolescentes e adultos inclusive em âmbito escolar, em sala de aula, de modo surpreendente.

demarca a contradição visível, cujos olhos procuram desviar, com o propósito de disfarçar o óbvio acerca da luta de classes:

Da porta de seu barraco,
de zinco e madeira velha,
olhava o mundo dos ricos
com suas casas de telha.
Os blocos de apartamento
quase tocando no céu
dos quais nem em pensamento
um deles seria seu.

Daquele chão de monturo,
via o mundo dividido:
Do lado de cá, escuro,
e do lado de lá, colorido.
À sua volta a pobreza,
a fome, a doença, a morte;
e ali adiante a riqueza
dos que tinham melhor sorte.
Nossa Aparecida achava
que tinha era dado azar
porque ela ignorava
que o mundo pode mudar.
(GULLAR, 2015b, p. 169-170).

O que move Gullar, é perceptível, é a fé de que a realidade pode ser transformada mediante uma nova posição política e da tomada de consciência das massas oprimidas:

No dia que a paciência
do favelado acabar,
que ele ganhar consciência
para se unir e lutar,
seu filho terá comida
e escola para estudar.
Terá água, terá roupa,
terá casa pra morar.
No dia que o favelado
resolver se libertar.
(GULLAR, 2015b, p. 168).

No contexto, o poeta ainda salientará o estado das leis, sob cujo a mulher é massacrada, diante da hipocrisia da consciência pequeno-burguesa. Vinhas é responsável pelo primeiro atentado à inocência de Aparecida, estuprando-a. Gullar deixa claro que a menina gostou ao experimentar o ato sexual e que logo após se

habitou às visitas sexuais de Vinhas. Entretanto, ao se pensar poder considerar um ato machista da parte do poeta, tal qual se pode constatar em relação ao que foi há não muito tempo (em agosto de 2020) noticiado¹⁶, acerca da menina que era estuprada por familiares dos seis aos dez anos de idade, em que autoridades inclusive eclesiásticas posicionaram-se contrárias à vítima, afirmando que ela havia gostado (mais vulgarmente: “gostava de dar”¹⁷); Gullar fala a quem tenha a ciência de que sua inocência (a de Aparecida) não lhe permitiria julgar o ato, mesmo porque sua idade e condições sociais não lhe permitiriam julgar Vinhas, o burguês, bem ou mal, já que lhe tinha ofertado moradia melhorada e o seu julgamento (desfrutando de um prestígio social diminuto) não era a praticamente ninguém importante:

Ganhou um quarto pequeno
e uma cama de colchão.
Quarto escuro, colchão duro,
mas como querer melhor
quem sempre dormiu no chão.
(GULLAR, 2015b, p. 172).

É, logo, no conformismo imposto pela ideologia do burguês e pelo machismo herdado do estado patriarcal que se encontra a aceitação de Aparecida, que não tinha consciência de que a realidade poderia ser diferente. Está na doutrinação burguesa de uma falsa meritocracia a imposição principal do conformismo das massas em relação às querelas de poder. Uma consciência pequeno-burguesa, que é a mesma que faz com que Engels posicione-se contrário a certos socialismos que acabam por “fazer miserável [*Meserabel-Machens*] o trabalhador” (LUKÁCS, 2016, p. 73). O trabalhador ignorado que aparece em Drummond, o sertanejo esperançoso porém

¹⁶ Vide título e lide da notícia no sítio do jornal El País:

Estuprada desde os 6, grávida aos 10 anos e num limbo inexplicável à espera por um aborto legal Vítima era abusada pelo tio. Médicos e a Justiça ainda “avaliam” interrupção da gestação, garantida por lei em casos como este. Especialista critica demora que põe em risco vida da criança (Acessado em: 22/09/2020. Acessível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-15/estuprada-desde-os-6-gravida-aos-10-anos-e-num-limbo-inexplicavel-a-espera-por-um-aborto-legal.html>).

¹⁷ O religioso comentou que a menina capixaba de 10 anos que **ficou grávida após ter sido estuprada pelo tio** teria “compactuado com o estupro”. **Ela teve a gravidez interrompida nesta segunda-feira (17)**, em Pernambuco, **após autorização judicial**. O post do religioso foi publicado no dia seguinte. [...] “Ela compactuou com tudo e agora é menina inocente. Gosta de dar então assumo as consequências”, escreveu. Mais tarde, ele postou uma mensagem dizendo que iria sair do Facebook. “Você acredita que a menina é inocente? Acredita em Papai Noel também. Seis anos, por quatro anos, e não disse nada. Claro que estava gostando”, afirmou no post antes de excluir a conta da rede social. (Acessado em 21/09/2020. Acessível em: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2020/08/21/padre-que-disse-que-menina-de-10-anos-compactuou-com-o-estupro-e-investigado-por-apologia-ao-crime-em-mt.ghtml>, grifos mantidos do veículo de comunicação).

de parca conquista em Cabral, surge denunciado em contexto de luta de classes em Gullar mais contundentemente que nos demais e resguardado pelo clamor de uma consciência popular que assegure uma revolução, a mudança.

O “mérito” que é intensamente ressaltado pelo sistema capitalista, supondo que haja iguais oportunidades na vida de todos, cuja explanação torna-se desnecessária diante de pessoas que reflitam as realidades sociais, é condenado por Gullar com pouca sutileza. Ademais, o próprio sistema que coíbe a oportunidade de especialização ou a coloca sob o cunho de concorrências lhe parece desmerecedor. Assim podemos perceber em outro poema, “Vestibular”, publicado na obra *Dentro da noite veloz*:

Paulo Roberto Parreiras
desapareceu de casa.
Trajava calças cinza e camisa branca
e tinha dezesseis anos.
Parecia com o teu filho, teu irmão,
teu sobrinho, parecia
com o filho do vizinho
mas não era. Era Paulo
Roberto Parreiras
que não passou no vestibular.
(GULLAR, 2015b, p. 237).

O poema, que se assemelha a um apelo pela volta de Parreiras, ou um ensinamento de que a injustiça, embora assoladora, tenha de ser confrontada com frieza, ou esperança, chama a atenção do público para que o mesmo que acontecera ao garoto repetir-se-á. Um apelo, portanto, à empatia dos demais, que têm seus filhos, irmãos, sobrinhos, vizinhos na mesma posição de concorrência, de que escapam poucos, já que pouca é a oportunidade dada (ainda menor nas décadas de 60 e 70, tempo de escritura da obra). Em versos subsequentes, o poeta lembrará que há descaso social com outros muitos além de Parreiras:

Nesta mesma quinta-feira
Em Nova York morreu
um menino de treze anos que tomava entorpecentes.
Em S. Paulo, outro garoto
foi preso roubando um carro.
E há muitos outros que somem
ou surgem como cometas ardendo em sangue, nestas noites,
nestas tardes,
nestes dias amargos.

(GULLAR, 2015b, p. 238).

Percebe-se que Gullar toma consciência de que seu poema, seu conselho ou mesmo seu ombro amigo são inúteis perante a injustiça social que abarca a todos os desfavorecidos, ressaltando que o direito de estudar deveria ser assegurado. E que não há outra maneira de assegurar qualquer direito senão encarando a vida, lutando:

Tudo que posso dizer-lhe
é que a gente não foge
da vida,
é que não adianta fugir.
Nem adianta endoidar.
é que você tem o direito de estudar.
É justa a sua revolta:
seu outro vestibular.
(GULLAR, 2015b, p. 238)

Tal sistema capitalista dito “meritocrático” propõe a solução em sua própria manutenção, em sua continuidade (“seu outro vestibular”), assegurando assim que não possa ser vencido. A suposta afirmação de mérito que a alta burguesia impõe ao burguês médio auxilia na manutenção constante do sistema de capital: “A supremacia industrial e política da burguesia faz com que a pequena burguesia tema a destruição certa, de um lado, em consequência da concentração do capital, por outro lado, pelo despertar de um proletariado revolucionário.” (LUKÁCS, 2016, p. 72).

Se não há, contanto, como fugir da vida, se a única maneira de vivê-la é melhorá-la, Gullar novamente se aproxima de Drummond para meditá-la.

A vida é pouca
a vida é louca
mas não há senão ela.
E não te mataste, essa é a verdade.
Estás preso à vida como numa jaula.
Estamos todos presos
nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver
de fora e nos dizer: é azul.
(GULLAR, 2015b, p. 209-210)

A aproximação a que nos referimos, em relação a Carlos Drummond de Andrade, lembra versos como “Não se mate, oh, não se mate”, do poema “Não se mate” (o qual ironiza a atitude suicida dos românticos), ou “Mas você não morre,/você é duro, José”, de “José”, e ainda “Estou preso à vida e olho meus companheiros”, de

“Mãos dadas”. Há a complacência mesma em Gullar, uma altíssima paciência discursiva, e a compreensão quase abnegada de que essa prisão, que é o mundo, — que Gagárin, o astronauta, vislumbrou do alto pela primeira vez no ano de 1961 — deve ser ressignificada. O ser humano é o único a poder libertar-se:

A estrela mente
o mar sofisma. De fato,
o homem está preso à vida e precisa viver
o homem tem fome
e precisa comer
o homem tem filhos
e precisa criá-los
Há muitas armadilhas no mundo e é preciso quebrá-las.
(GULLAR, 2015b, p. 210).

É, assim, da dicotômica realidade, ou da disparidade socioeconômica vivenciada que Gullar sente a impulsão para enfatizar a necessária luta de classes, alertando sobre as armadilhas delegadas pelo capital, como no *Poema sujo*: “e que dizer das ruas/de tráfego intenso e da circulação do dinheiro/e das mercadorias/desigual segundo o bairro e a classe, e da/rotação do capital/mais lenta nos legumes/mais rápida no setor industrial [...]” (GULLAR, 2015B, p. 335). Observa tudo com a sensibilidade de acordar para um café em Ipanema e, ao adoçá-lo, pela manhã, perceber que aquele açúcar “não foi produzido por” ele “nem surgiu dentro do açucareiro por milagre”. Que aquele

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

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem
aos 27 anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.
(GULLAR, 2015b, p. 211-212).

cantava junto com a água./[...] Camélia caiu na vida/porque ainda não existia pílula. (GULLAR, 2015b, p. 317-318).

Camélia era filha de seu Cunha, o barbeiro. Irmã de outras duas:

A mais velha, que era mais sonsa,
foi ao Josias tomar
uma injeção de Eucaliptina
e o enfermeiro aconselhou:
“Dói muito, é melhor num lugar
que tenha mais carne.”
E desde esse santo dia
era injeção toda tarde.
[...] A terceira ficou séria
e virou filha de Maria
[...] Já o canário-da-terra
parou de cantar quando
numa manhã de domingo
seu Neco matou a mulher
que – dizem – lhe punha chifres [...]
(GULLAR, 2015b, p. 318-319).

Quem sabe fosse vontade de Gullar voar mais alto, à Gagárin, pousar em outro mundo, em outra realidade: Todavia outro mundo que viesse a se tornar este nosso. Para isso, precisávamos todos de nos dar conta de que outra realidade pudera haver ao mundo dividido em classes, o qual absorvemos como verdade; todos, porque, para voar além, Gullar sinalizava não o solitário heroísmo, mas uma realidade social transformada. Não era sua intenção estar no ápice isolado, mas em companhia de todos, ou de muitos. Logo, tenta trazer a todos o pássaro que lhe acenou a mudança. E assim sinaliza então:

Para me dar conta
da história dos pássaros
foi preciso ver
o pássaro vermelho e azul
mal pousado no galho
grande demais para aqueles matos
como um fantasma
(a balançar no vento)
foi preciso vê-lo
dentro daquele silêncio
feito de pequenos barulhos vegetais
E ele — fazendo sua história — voou
sem se saber por quê
e foi pousar noutra árvore
já agora quase oculto

ora parecendo flor ora folha colorida
e assim sumiu
(GULLAR, 2015b, p. 316-317).

Teríamos de sentir todos, com coração grande de heróis, a liberdade necessária para que construíssemos a *nossa* história, como o pássaro soberbo e vitorioso, que não se aprisionou, mas voou. Teríamos de ser um tanto como esse pássaro, que é como um lábaro em vermelho e azul, que alcança os céus e a diferença. Pássaro mítico, que como Anahí virara a corticeira do banhado (“ora parecendo flor ora folha colorida”) ao ferir um guarda que aprisionava seus irmãos e ser morta; ou mesmo, quem sabe, como a Vitória Régia, ao se afogar, entregando-se ao amor e à ilusão lunar. Ou ainda, imiscuído às flores e folhas coloridas, ser *comuns* (heroicamente apartados do mundo capitalista); ser comuns em *comunidade*, tal como o poeta ressentido em saudade, ao posicionar-se em “Anticonsumo”:

Como vai longe o dia, Maninho,
em que a gente podia ser comum

Entre ervas burras, folhas molhadas de mamonas
e salsa
a gente podia ser
simplesmente
nossas mãos nossos pés nossos cabelos
e o que queimava dentro
no escuro

Como vai longe o tempo como as águas
batendo na amurada
alegremente
como os peixes
vivendo no seu músculo
o mistério do mundo
(GULLAR, 2015b, p. 255).

Fôssemos como Gullar, que se atinava para além, e encontrávamos o caminho para a liberdade, sem perder a fraternidade. Atinava para além, conquanto sem deixar os pés rentes, firmados, para fugir às armadilhas que no mundo há e que a ninguém ignoram ou perdoam:

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

Ernesto Che Guevara
entrega-te à prisão
não basta ter razão
pra morrer de bala

[...]
Ernesto Che Guevara
é chegada a tua hora
e o povo ignora
se por ele lutavas
(GULLAR, 2015b, p. 242).

Entretanto, a maioria de nós, por firmar insanamente os pés numa realidade faltosa e não nossa, vive contraída na

[...] história dos pássaros
já de há muito urmanizados
pois a história dos pássaros
pássaros
só os guerreiros conhecem
só eles a entendem quando o vento
(numa lembrança)
sopra-a nas árvores de São Luís.
(GULLAR, 2015b, p. 320).

Urmanizados são os pássaros já habituados à convivência humana e que adquirem características dessa convivência. A estes seria muito difícil voar para longe dos hábitos, como a nós nos é, acostumados que estamos às demandas sociais que nos oprimem. Cansados que nos tornamos, ao ponto de esquecer a jovialidade da revolta, fruto da esperança. Porém, mesmo com as dificuldades impostas pelo sistema regente, que nos obriga a aprisionarmo-nos, o poeta não a perde — à, como dizem, boa e velha esperança —, assim nos ajudando a guardá-la, embora pareça ela uma palavra quase vergonhosa, não poética, um simples clichê a se evitar:

Mas, dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente,
a vida bate.
Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
sob as penas da lei,
em teu pulso,
a vida bate.
E é essa clandestina esperança
misturada ao sal do mar
que me sustenta

esta tarde
debruçado à janela do meu quarto em Ipanema
na América Latina.
(GULLAR, 2015b, p. 227).

O chão de Gullar é o mundo, mas um mundo irmão, comunitário, fraterno, a se fazer. É a Nação que ainda não existe, do “Poema do futuro cidadão”, de José Craveirinha, movido pela ânsia da liberdade anticolonialista. Aquela a se construir, sob a demanda da espada e da bravura.

Ao refletir a Revolução Sandinista, ocorrida na Nicarágua entre os anos de 1979 a 1990, reconhece a necessária fraternidade entre os povos latino-americanos, em virtude da imponente estadunidense que desde muito se firma nessas terras. Ora, o próprio golpe militar ocorrido no Brasil em 1964 teve a intervenção norte-americana. Intervenção, aliás, que pode ser observada repetindo-se ainda hoje, se nos aprofundarmos nos recentes golpes e enleios políticos, e bem perto de nós na esdrúxula submissão do presidente atual, Jair Messias Bolsonaro, a Donald Trump e à bandeira dos Estados Unidos da América. Submissão e condenação de uma aliança — outrora em tentativa de firma, junto a presidentes como Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff — a qual fortalecia países da América Latina, unindo-a:

Somos todos irmãos
mas não porque tenhamos
a mesma mãe e o mesmo pai:
temos é o mesmo parceiro
que nos trai.

Somos todos irmãos
não porque dividamos
o mesmo teto e a mesma mesa:
divisamos a mesma espada
sobre nossa cabeça.

Somos todos irmãos
não porque tenhamos
o mesmo berço, o mesmo sobrenome:
temos um mesmo trajeto
de sanha e fome.

Somos todos irmãos
não porque seja o mesmo sangue
que no corpo levamos:
o que é o mesmo é o modo
como o derramamos.
(GULLAR, 2015b, p 426).

Ora, o mesmo parceiro que trai Nicarágua e nós outros latino-americanos é a ambição por um império estadunidense, proveniente de um nacionalismo fanático, do lado de lá, e por um nacionalismo vendido e desonesto, do lado de cá. Ademais, pelo propósito do lucro. Também a mesma espada recai sobre nossas cabeças, a mesma ira (sanha) e a mesma fome de igualdade, de bem-estar, de justiça social, e o sangue que derramamos em comum, desde que América, e principalmente América Latina, tem sofrido as mesmas, ou de todo semelhantes, explorações, matanças e usurpações. Uma mesma cruel colonização, além do mais, marca as vidas do povo latino-americano, que pouco conheceu em unísono a democracia, pois sempre sofreu o estigma dos estados ditatoriais e do preconceito com os nativos e, depois, miscigenados. Com muito custo, temos hoje nossa parca pátria, sempre em perigo.

E também da obra *Barulhos* — como o poema anterior, “Nós, latino-americanos” — vem o “Adeus a Tancredo”, ressaltando, entre o ânimo e o desânimo, novamente, a esperança depositada no presidente eleito que jamais seria empossado. Como o mito sebastianista aflora na *Mensagem* de Fernando Pessoa para o povo português, Gullar toma a imagem de Tancredo como a promessa de um Brasil emancipacionista e democrático.

Foi você quem conduziu, de uma ponta a outra do país,
acima de nossa cabeça,
uma tocha de chama verde como a esperança.
Esperança é uma palavra gasta
mas não era a palavra, era a esperança mesma
que você carregava
e que ainda Luzia em suas mãos hoje
no derradeiro momento
num quarto de hospital em São Paulo.
E quando suas mãos se apagaram,
essa chama
brilhou no céu da pátria nesse instante.
(GULLAR, 2015b, p. 433).

Então, lançando a esperança ao desejo não realizado mas vindouro, porque o ideal está sempre na possibilidade, na projeção, no tempo a se construir, no sonho; ele clama os românticos versos do Hino Nacional Brasileiro procurando o ideal emprego para o verbo *haver*: “Pátria é uma palavra gasta,/mas pátria é terra, é mãe,/embora muitos de nós, milhões de nós,/ainda vagueiem pelas cidades e pelos

campos,/sem o penhor de uma igualdade/que **havemos** de conquistar com braço forte.” (GULLAR, 2015b, p. 433, grifo nosso).

Não diz devemos, ou podemos, ou queremos; *havemos*, como algo que nos forja, força-nos e vem, com naturalidade, desde que firmemos o projeto patriótico em nossas ânsias e a ele nos dediquemos. E, por fim, declara-se, pois, Tancredo o próprio D. Sebastião de que faz referência Pessoa:

Ah, quanto mais ao povo a alma falta,
Mais a minha alma atlântica de exalta
E entorna.
E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,
Vejo entre a cerração teu vulto baço
Que torna.

Não sei a hora, mas sei que há a hora,
Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora
Mysterio.
Surges ao sol em mim, e a névoa finda
A mesma, e trazes o pendão ainda
Do Imperio.
(PESSOA, 1977, p. 82)

Assim, com a mesma “alma atlântica”, para que ao povo esta não falte, Gullar clama um possível mito brasileiro — não criticamente, não sob revisão, mas deveras mitificando-o, demonstrando que há sangue bem-intencionado e revolucionário a brotar do povo brasileiro:

Povo também é uma palavra gasta
mas o povo — o povo mesmo — despertou
quando lhe prometeste uma nova República,
iluminada ao sol do novo mundo.
E ela virá. E tu a construirás conosco,
erguendo nossos braços, cantando em nossa boca,
caindo e levantando como este povo
em que — ao morrer — te transformaste.
(GULLAR, 2015b, p. 434).

Estando a mensagem gullariana posta, cabe ao povo incorporá-la e crer naquilo que nos pertence por direito natural, ou nacional: A vida em comunidade, a política para todos, o Comunismo; resumidamente, o facho de vida, que todos buscamos e que é direito de todos.

ÁTROPOS: A MOIRA QUE CORTA O FIO



Figura 15. "As fiandeiras do destino", de André Boniatti.

4. O PONTO OCULTO E A BARRA INVISÍVEL NO TECIDO EXTRAMATERIAL¹⁸

Se existem ou não, nesse tecido espaço-temporal anos-luz a esticar-se, pontos que se ocultem, costuras desmembradas de nossos olhos, linhas que o atravessem e que não possamos ver... sem dúvida alguma é que existem! Talvez não consigamos dizer especificamente sobre aquilo que se creia transcender a matéria em sentido sobrenatural. Mas esse não é mesmo o nosso intento aqui. O que sabemos é que mundos há ocultos aqui e agora, que pertencem às forças físicas e químicas e a outros gêneros de matéria e antimatéria, energia, memória, genética etc., que estão sob pena de constante descoberta, jamais sossegando o ser humano para que possa enfim se assentar e dizer: “Pronto, a máquina do mundo abriu-se e a solucionamos já!”

Brincadeiras à parte, tais pontos e linhas que se afirmam nesse tecido que habita, principalmente, a consciência, esse tecido filosófico além de sensório, desnorteia-nos e leva-nos a interpelações diárias. Porque somos humanos, ansiosos e desesperados, buscando entender tudo que nos rodeia e aquilo que não aparentemente nos rodeia: buscamos compreender até mesmo nossos anseios, que podem representar, antes de realidades, apenas devaneios, fantasias que, de repente, descobrimos, ou que inventamos ser verdades.

Talvez tal ocorrência dê-se deveras movida pelo princípio mais aterrorizante com que entramos em contato, desde que ganhamos autoconhecimento e autorreferencialidade: a morte, a negação, o nada. Ser e nada nos afligem. Ser e tempo nos assolam. A residência pré e pós-nascimento é um lar exasperador para quem tanto aprendeu sobre si mesmo e sobre a materialidade à sua volta. Porém, tornamos a afirmar, mais aterrorizador se torna diante de nossa estupenda capacidade de “mentar” (como diria Drummond), de criar como deuses, de conceber a partir de elucubrações, de construir a partir de investigação e tese; o ser humano, somos condenados como a uma maldição, já que não há possibilidade, ora pensamos, de ultrapassarmos as cerzaduras próprias de nossa perspectiva limitada. Não há, com exceção (embora também limitada pela mesma perspectiva, conquanto não saibamos

¹⁸ Ponto oculto é um ponto da costura feito à mão, no qual, como o próprio nome diz, fica oculta a costura. Bem como a barra invisível utiliza-se de técnica que não a deixa também transparecer.

até que limite) da poesia, que estabelece vivência diversa do que a prática. Com excedência, da Arte.

Passamos agora, pois, a examinar esse ponto em Ferreira Gullar, cuja costura quântica perde o poder de agarrar-se, de colar-se. Então, melhor dizendo, entraremos agora nas descosturas desse tecido tão bem elaborado que é a obra poética e artística gullariana. Momentos de interpelação e interrogação, de apelo e afeto, de elucubração e investigação metafísica, que o desvencilham da racionalidade fria, lançando-o fenomenologicamente sobre as possibilidades da existência. E sobre a carência. E demais coisas bem humanas de sua sempiterna presença poética. Aventurai-vos!

4.1 DESCOSTURAS ORGÂNICAS DO TEMPO DAS COISAS NA PRESENÇA POÉTICA DE GULLAR

A todo aquele que já está conectado com o mundo artístico, seja como espectador, seja como quem atue artisticamente, mas que se tenha imergido nesse mundo mágico e intelectual-filosófico (é que todos nós queremos a arte para além até mesmo de suas possibilidades palpáveis); bem, a todos esses lhes incorre o hábito de vislumbrar, mediante a produção de um dado artista, as fases de seu “progresso”, julgando — a partir do conceito burguês de progressão que possuímos — que a que acomete os últimos anos de vida daquela personalidade que tanto nos encanta, que chega a falar por nós, dar-nos voz e, ora ou outra, rebeldia, consolo, fé, mansidão, perseverança — palavra... julgando que, no decorrer dessas suas fases, encaminhasse, por panteão e de modo racional organizacional, a uma última, que seria, por lógica cronológica, sempre a “maturidade”. Ora, era de ser o mais lógico, assim superior. Amantes da arte, temos dessas coisas: adentrar ou mesmo invadir espaços pictóricos, icônicos, sígnicos, simbólicos, ideológicos etc., abrindo portas e janelas em labirintos prazerosos e caros, levando, como o Teseu de Ariadne, o fio condutor que nos propõe não lá se perder de todo. A maturidade seria um caminho assim traçado, uma chegada que se enovelasse fidedignamente com o ponto de partida, um conjunto de experiências que, enfim, chegasse à síntese e, a partir daí, do artefato sintético (que se suporia supremo) teríamos a obra maior, a grande obra.

Repreensível, contanto, é, para nós investigadores da presente tese, esse dado, além de obscuro e munido de vasto senso comum. Nietzsche, assim como

expresso no capítulo primeiro e introdutório de nossa tese, critica essa postura de se querer a tradição, ou a experiência, como fator culminante a ser seguido permanentemente em ato de reconstrução. Para ele, esse procedimento seria um tipo de reconstituição. O que é necessária é a jovialidade das ideias e das experimentações. Pois, fixos no mundo do que é tradicional, agarrados ao certo e ao errado dos modelos incontestes, pairamos sobre esquemas estigmatizados que pouco nos permitem avançar, a que se nominam “valores”, como um tipo de pertinência eterna. Theodor W. Adorno resguardaria bem tais reflexões nietzschianas ao desenvolver sua *Parva Aesthetica*:

A palavra “valores” — que desde Nietzsche é expressão corrente de normas sem substância, descoladas das pessoas, e que não por acaso foi emprestada // da esfera das coisas por excelência, ou seja, das relações econômicas de troca — denomina, melhor que qualquer crítica, o que está em causa na invocação de diretrizes. (ADORNO, 2021, p. 53, grifos do autor).

Ora, se os ditos valores que nos acercam não possuem explicações ou denominações, ou no mínimo motivações por nós mesmos internalizadas, se são “normas [...] descoladas” — como Nietzsche nos leva a crer e Adorno reitera-no-lo — “das pessoas”, pois então seria mesmo hora de reavaliarmos tais imposições como, talvez, impositões de que fazemos manutenção. Seria, quem sabe, a única forma de redirecionarmos nossa cultura e seguir a novas e mais propensas maneiras de significar o mundo: aquele projeto de transmutação, a que Nietzsche tanto se dedicou em seus escritos.

Pensemos, pois, (antes de nos voltarmos às reflexões de Adorno uma vez mais) no mundo acadêmico (ou “academicista”) em que nos pautamos para realizar nossos estudos e pesquisas teóricos. Esperamos constantemente vozes já bem estruturadas para que liberem a palavra a sair de nossas bocas, ou melhor, a digitação a sair de nossos dedos. Pouco temos coragem de avaliar por nós mesmos certas obras de certos artistas, novos e experientes, porque tememos a nossa própria profundidade em relação a nossos julgamentos. Seja por concordância ou por oposição, esperamos sempre que haja de quem discordarmos ou com quem aglutinarmos nossas proposições, figuras canônicas que nos asseverem, a fim de que haja respaldo no que supomos, ou descobrimos. Porquanto, depositamos nossas energias no descoberto, com breves acréscimos. Dessa maneira, todavia, deixamos

o porvir escorrer por entre nossos dedos. Ou formulamos um *pseudovir*, afirmando o que já está consignado.

E embora em torno de Gullar tenhamos, mormente, essa mesma posição acerca de sua imersão mais tardia em sua própria poética, com dizeres de que tenha restabelecido o fulcro de sua busca da linguagem (ou de uma linguagem única e destituída de estrutura canônica) presente desde o início na obra *Luta corporal*; conclamaremos aqui, desde já, um aparente avanço bibliográfico para que possamos juntos vislumbrar sua postura definitiva, perceptível em seu último conjunto de poemas: *Em alguma parte alguma*, escrito entre os anos de 2000 e 2010, no qual enfatiza a “desordem” como talvez angústia derradeira diante da condição de amadurecimento artístico alcançada. E não *angústia* em sentido negativo ademais, quando justamente *isso* é que há de dar teor ao que é artístico, objetivo e vital à sua arte. Ela (a angústia) é como um motor à curiosidade, segundo o que cremos. E também Kierkegaard, em sua investigação acerca do conceito de angústia, vê a mesma como aquilo que nos faz propensos à liberdade, compromissada com nossas possibilidades:

Segundo esse filósofo dinamarquês, existir equivale a atingir a condição de ser um indivíduo singular [...] significa o homem que tomou a decisão de desenvolver sua individualidade com consciência, comprometido com suas escolhas e decisões, sem se deixar ser absorvido pela multidão ou padronização. [...] A angústia faz parte da existência do homem, assim como a carapaça de uma tartaruga. Ele não pode fugir dela, muito menos ignorá-la. [...] Para pensar a respeito da angústia, Vigilius Halfniensis [Kierkegaard] quer partir do pecado ou das possibilidades de pecar. [...] Na relação entre pecado e angústia, o autor toma como “norte” para discussão, a história de Adão, primeiro homem que vem representar o gênero humano. [...] Adão não é um ser qualquer, não é como os outros animais. A proibição o leva a uma experiência. Mesmo não sabendo a distinção entre o bem e o mal, essa situação o angustia. Adão está de frente a uma possibilidade: comer ou não o fruto e, assim, subverter uma lei. Essa situação incomoda o primeiro homem, gerando um temor diante da possibilidade de contrariar o Criador, mas paralelamente a isso, um *tremor* ante a possibilidade de conhecer algo totalmente novo. É por isso que [...] a angústia também pode ser reconhecida como uma experiência ambivalente, açoitando a consciência do homem, mas também, convidando-o a tomar conhecimento das possibilidades [...] A angústia, assim, informa que Adão é *um-ser-capaz-de*, no sentido de realizar possibilidades [...] O que o autor de *O conceito de angústia* nos informa é que esse sentimento acompanha, passo a passo, a existência do indivíduo no sentido de que também pode apresentar-se como uma escola de formação do ser humano. (FAÇANHA; SOUSA, 2018, p. 309-313, grifos nosso e do autor).

Assim se a entendermos, à angústia, ela passa a ser o motor próprio da curiosidade, logo, da descoberta. E, se a obra de arte é de fato aquilo que nos afasta da praticidade do mundo, a curiosidade é o que há de mais próximo à emancipação que se nos desvenda diante da imersão artística, como gostamos de chamar aqui esse efeito, ou diante do prazer estético. Para que possamos começar por compreender essa relação por nós proposta, vejamos o que Heidegger disserta:

A curiosidade liberada [...] ocupa-se em ver, não para compreender o que vê, [...] mas *apenas* para ver. Ela busca apenas o novo a fim de, por ele renovada, correr para uma outra novidade. Esse acurar em ver não trata de apreender e nem de ser e estar na verdade através do saber, mas sim das possibilidades de abandonar-se ao mundo. Por isso, a curiosidade caracteriza-se, especificamente, por uma *impermanência* junto ao que está mais próximo. Por isso também não busca o ócio de uma permanência contemplativa e sim a excitação e inquietação mediante o sempre novo e as mudanças do que vem ao encontro. Em sua impermanência, a curiosidade se ocupa da possibilidade contínua de *dispersão*. (HEIDEGGER, 2016, p. 236-237, grifos do autor).

O que nos fica aparente é que a curiosidade lança-nos à liberdade frente à praticidade das coisas cotidianas: “ela se ocupa em tornar-se desprendida de si mesma enquanto ser-no-mundo, desprendida do ser junto ao que imediatamente está à mão da cotidianidade” (HEIDEGGER, 2016, p. 236). É em nível bastante similar que acreditamos nutrir-se a arte, acima da *mundanidade* apenas relevante ao afazer do trabalho e ao cumprir das necessidades básicas, que — biológica e fundamentalmente — são exigidas por nossa estrutura corpórea, socioeconômica e comunicativa. Se há uma função para a arte que se exercite perante o necessário, essa função dá-se em nominar inomináveis — tal qual discorríamos mais acima em nosso primeiro capítulo ao trabalhar com Heidegger (1985) e sua análise sobre Hölderling — e em cumprir o requisito da liberdade comprometida de que fala Kierkegaard, bem como em ser, desde a angústia, um movimento do ser humano em relação com o ser do mundo, paralelamente ao que a curiosidade talvez não possa ainda elaborar discursivamente.

“Desordem” (GULLAR, 2015b, p.557) desnuda essa *angústia* do poeta em relação à experiência obtida mediante um artefato que, inequivocamente, não pode ser, de forma objetiva, dominado: o poema; ou, melhor dizendo: a *poesia*, conforme as reflexões obtidas também no primeiro capítulo desta tese em derredor de Octavio

Paz (1982). E antes de uni-la — a desordem, nesse aspecto constelar caótico, orgânico e ontológico — ao pensamento existencialista heideggeriano e sartreano, que o leva à concepção fenomenológica do ser e do nada, mais fortemente ainda do que como ocorre em *Poema sujo*, e, mais avante, ao de Hans Ulrich Gumbrecht, pensemos nela mais como uma afecção humana, em termos de dúvida e desespero e, como é nosso maior propósito, em termos de poética (no momento, mais ainda mesmo do que de estética).

Em alguma parte alguma, o título por si já evidencia um desacerto com o absoluto ou com o *objetivo*, moção a que segue o espírito humano influenciado pelo desejo, ou pela soberba, que requer a posse. Diferente da curiosidade, um sentimento que me localiza e me assegura em referência ao meu ser-no-mundo e, univocamente, ao meu *estar-no-mundo*. Posse de “confortabilidade”, resumisse essa palavra todas as posses: de conhecimento, de bens, de certezas, de paz e demais substantivos que o leitor possa ao conjunto acrescentar. Pelo contrário, vê-se ali (*Em alguma parte alguma*¹⁹) o deslocamento indefinido e infindável — na obra, de corpo e de espírito — para o indecifrável. A experiência a revelar a eterna inexperiência. A impossibilidade perante o retorno e perante o amparo da tradição:

Como apontou Hegel, o espírito não tem condições de voltar, por causa da arte, a ancorar-se em visões de mundo passadas, apropriando-se delas de modo substancial. [...] A nostalgia por tal preordenação, como que por uma atitude e por uma ordenação bastante suspeitas, não garante a verdade e a objetividade do que se busca. Tanto hoje como oitenta anos atrás, vale o entendimento de Nietzsche de que a justificação de um teor pela necessidade de possuí-lo não é um argumento a seu favor, mas contrário a ele. (ADORNO, 2021, p. 52).

Ou seja, corroborando o que dizíamos em nossa concepção acerca do *paralelismo literário*, por nós elaborado como termo teórico-filosófico, não há como o espírito humano adequar sem sofrimento e angústia uma ordenação qualquer que já se tenha obliterado por obtusa que se tornou. Estamos sempre abrangendo as *coisas*, mesmo que canônicas, a partir da presença presente de nosso espírito em relação com o mundo. E, quando tal processo passa a gerar angústia — sendo mais ou menos o mesmo caso de inadequação de Adão em Kierkegaard —, já impossivelmente se

¹⁹ “A curiosidade está em toda parte e em parte nenhuma.” (HEIDEGGER, 2016, p. 237).

Entra em casa o poeta de 52 anos.
[...]

Com o paletó na mão
dirige-se ao quarto.
 Não vai morrer hoje
nem amanhã talvez: apenas sabe
 a verdade-lâmina
 que sempre soube
e lhe esplende na carne: vai
 morrer
(GULLAR, 2015b, p. 417).

(4)
Onde começo, onde acabo
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro.
(GULLAR, 2015b, p. 533).

(5)
meu assunto por enquanto é a desordem
 o que se nega
 à fala

o que escapa
ao acurado apuro
 do dizer
 a borra
 a sobra
 a escória
 a incúria
 o não caber

ou talvez
 — pior dizendo —
 o que a linguagem
 não disse
 por não dizer

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

ou é
 se se
 entender
que
o que foi dito

é o que é
e por isso
nada há mais por dizer

portanto
o meu assunto
é o não dito não
o sublime indizível
mas o fortuito
e possível
de ser dito
e não o é
por descuido
ou por intuito
já que
somente a própria coisa
se diz toda
(por ser muda)
(GULLAR, 2015b, p. 557-558).

Da maneira como fizemos, organizando em sequência versos desde *Na vertigem do dia* (1), *Barulhos* (2 e 3), *Muitas vozes* (4) a *Em alguma parte alguma* (5); imediatamente, podemos inferir a percuciência de um tema-síntese de vasta abrangência, que a nós nos remete à descoberta do ser. E — assim como nos ensinou Heidegger, principalmente ao ser abrangido pelo pensamento interpretativo de Sartre — fá-lo a partir da interrogação do não ser. Ser e não ser, deveras, é o fulcro da angústia que leva Gullar a se debruçar (mais do que sobre proposições, descobertas ou pedagógicas lições) sobre a interrogação do mundo. O poema “That is the question”, poema contido em *Muitas Vozes*, intitulado a partir da célebre fala de Hamlet na peça homônima escrita, como todos sabemos, pelo também muito célebre Shakespeare — *to be or not to be, that is the question* (ser ou não ser, essa é a questão) —, demonstra já na intenção do título esse deslocamento do ser ao não ser e vice-versa:

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

Aceito
ou detono o poema?
(GULLAR, 2015b, p. 541)

O poeta está, logo, interrogando sobre si, sobre a sua existência, talvez especificamente sobre a materialidade física de seu existimento, já que o Ribamar Ferreira — que se tornou Ferreira Gullar — deixa seu espírito em versos, ou deixará histórias e ideias, volatilizando-se em transcendência de alguma forma. Mesmo não havendo a necessidade de salientar, o leitor lembre-se que “Dois e dois: quatro” encabeça, inclusive como título, um dos poemas mais famosos e felizes do poeta, o que deixa claro que está lidando em “That is the question” consigo em pessoa e poesia. E, ao *aceitar* ou *detonar* o poema, está interrogando o nada, à maneira de Sartre, como veremos. Deixemos, pois, por ora, a imprecisão dos pensamentos nossos, que inscrevemos apenas para dar ênfase a esse estado de alma que toma o poeta desde o *Poema sujo*, para voltarmos ao nosso procedimento de análise usual, à nossa coesão sequencial.

Segundo Heidegger (2016), compreendemos o conhecimento como um *ser-em* do *ser-no-mundo*. Em primeira instância, aquela ideia de que o conhecimento (ou encontro com a objetividade) seria um encontro de sujeito e objeto em que ambos se tornassem uníssono — a que nos remetemos (principalmente com Arthur Schopenhauer) no primeiro capítulo desta nossa imersão nos destinos poéticos de Gullar —, no sentido de extrema passividade com que o lemos, deve ser descartada em nossa análise neste momento, porque “Sujeito e objeto não coincidem [...] com presença e mundo” (HEIDEGGER, 2016, p.106). Para o filósofo, presença (*Dasein*) é

esse ente que cada um de nós mesmos sempre somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser a possibilidade de questionar. A colocação explícita e transparente da questão sobre o sentido do ser requer uma explicação prévia e adequada de um ente (da presença) no tocante a seu ser. (HEIDEGGER, 2016, p 42-43).

Portanto, ainda com suas palavras, “Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado [...], no teor e recurso, no valor e validade, no existir, no ‘dá-se’” (HEIDEGGER, 2016, p. 42, grifo do autor). (Não deixe de relacionar, por ordem de inferência e compreensão, *dasein* (= estar lá) e a construção verbal “dá-se”). Assim, o *ser-no-mundo*, como presença, está sempre *em* (algum outro ser ou ente, que não especificamente designa presença, ou que o designe). E ao que queríamos abranger, a poesia de Gullar volta-se absolutamente para esse questionar.

A poesia de Gullar é presença, *Dasein*. Porque, como ele afirma em versos em *Na vertigem do dia*, “A voz do poeta”

Não é voz de passarinho
flauta no mato
viola

não é voz de violão
clarinete pianola

É voz de gente
(na varanda? na janela?
na saudade? na prisão?)

É voz de gente — poema:
fogo logro solidão
(GULLAR, 2015b, p.375).

Sendo assim, “voz de gente”, é voz em busca de conhecer, em profunda interrogação (por isso também em “fogo” — alquimia, manutenção, transformação: ausente de inércia —; “logro” — em constante questionamento —; e “solidão” — sua voz depreende a solidão do ser, do *ser-Gullar-em*). É nisso que mais admiramos o nosso poeta em análise, na qualidade de sua poesia expressar sempre a humanidade em estado de humano ser. Não quer ser artefato, mas *presença, coisa-homem. Présença*, como um **pré**-estabelecimento do **ser**-em-si, do ser voltado para o seu próprio conhecimento e, então, lançado para o seu exterior (*ser-em*), em ato de apreensão de conteúdo e forma: “‘Pressupor’ ser possui o caráter de uma visualização preliminar de ser, de tal maneira que, partindo dessa visualização, o ente previamente dado se articule antecipadamente em seu ser” (HEIDEGGER, 2016, p. 43, grifo do autor).

Mas, por que jamais se livra do logro? Por que o poeta, em vez de alentar a humanidade com a força de sua voz, lança-a sim a uma problemática ainda maior, a questionamentos insondáveis, subjetivando-os no leitor? Porquanto sua poesia, sendo “voz de gente” (*Dasein*), ela cumpre, deveras, se não o *desespero* kierkegaardiano, a *angústia* de sua interrogação habitar o “ser” e o “nada”, que a medeiam.

Em toda interrogação ficamos entre o ser que interrogamos. [...] Não é a relação primitiva do homem com o ser-Em-si, mas, ao oposto, fica nos limites dessa relação e a pressupõe. Por outro lado, interrogamos o ser interrogado sobre alguma coisa. Esse *sobre o que* faz parte da

transcendência do ser: interrogo o ser sobre suas maneiras de ser ou ser ser. Neste ponto de vista, a interrogação corresponde à espera: espero uma resposta do ser interrogado. Ou seja, sobre o fundo de uma familiaridade pré-interrogativa com o ser, espero uma revelação de seu ser ou maneira de ser. A resposta será sim ou não. A existência de duas possibilidades igualmente objetivas e contraditórias distingue por princípio a interrogação da afirmação ou negação. Há interrogações que, aparentemente, não comportam resposta negativa — como, por exemplo [...]: “Esta atitude nos revela o quê?” Mas, na verdade, sempre se pode responder com um “nada”, “ninguém” ou “nunca”. Portanto, quando indago “há uma conduta capaz de revelar a relação do homem com o mundo?”, admito *por princípio* a possibilidade de resposta negativa, como: “Não, tal conduta não existe”. (SARTRE, 2015, p. 44-45, grifos do autor).

E é de tal modo que o ser da poesia gullariana afoga-se nessa interrogação do ser (ou do Ser), que é sobremaneira a interrogação que predomina durante as suas obras tardias, principalmente após a efervescência de seu pensamento comunista: interrogação acerca do nada. O que nos conduz à maior compreensão acerca do tema da morte, que se adensa após *Barulhos*, do tema metapoético, em torno do destino de sua obra artística, e o que nos leva a entender ainda a imersão em suas “Bananas podres” (em extensão, a metáfora das metamórficas sensações), que adensam, mediante a putrescência da fruta e da sensibilidade humana que a percebe, os destinos da obra de arte e, quiçá, da presença (*Dasein*):

Barulhos (1987) constitui o maior movimento de interiorização da voz poética gullariana até aquele momento. O caráter intimista é evidenciado pela ênfase no próprio corpo, pelo olhar dirigido para a morte de indivíduos próximos e pela abordagem feita da problemática política e social. No que tange ao discurso metapoético, a obra apresenta-se como um desnudamento do processo deflagrador da gênese do poema muito mais enfático do que o expressado nos livros anteriores. (MOTA, 2018, p. 48).

Interrogar a “gênese do poema”, como a pesquisadora indica, e a “morte de indivíduos próximos”, ambos nos posicionam no mesmo nível de interrogação a que Heidegger e Sartre nos remetem, conseqüentemente: “ser e tempo”, “ser e nada”. Porque o nascimento e a morte pertencem ao mesmo vazio de sentido para a *presença*, ambas interpelações que escapam ao conhecer objetivo, porque participam de uma esfera externa ao ser-no-mundo. Por isso é que Gullar insiste nas coisas-em-si, por isso objetiva sua interrogação em coisas concretas e objetivas da natureza do mundo e busca perceber nelas sua gênese, seu sentido e sua efemeridade (“sua”

delas e de si próprio, e do ser em geral no mundo). Já que o *ser-em* não pode dar conta do que esteja tão fora de seu alcance que se torne insensível, Gullar debruça-se sobre o que se mostra, sobre o que se sente, corpo, coisas, perfumes etc. Destarte, da *coisa* chega à “Não coisa”:

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

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

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

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

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

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

Dentro do seu discurso metapoético, procura entender (“se o diz é pra saber”) e transmitir não, portanto, a concepção, noção, teoria, mas a interrogação a que foi movido (em intensidade, como veremos a seguir com Gumbrecht). Na imprecisão, pois, a voz do espectador em conjunto à dele (“essa voz que somos nós”) representaria — epicamente — a interrogação inserida na vida dessa *presença*, fazendo com que este (espectador) se lance ao *ser-em*, a partir dele, porém em sua própria perspectiva. A sua didática sociopolítica, que nos ensinava a concretude do viver em sociedade, abrange agora (talvez face à sua decepção perante os sistemas

sócio-organizacionais, com os quais entrou teoricamente em contato e os quais também vivenciou) uma didática do ensinar e/ou conduzir à dúvida, induzindo à perscruta e à sensação experienciada.

Agora, detenhamo-nos nos cinco excertos enumerados algumas páginas atrás. O primeiro²⁰ (1), de *Na vertigem do dia*, assume a arte poética em seu *status* de coisa humana. Para Gullar, recorrente é a metáfora do fogo, como analisa em belo artigo a professora Viviana Bosi: “o fogo aparece constantemente como imagem do ardente consumir-se de tudo, até da própria poesia. Haveria nos seres uma cintilação que logo se perde, inútil e solitária.” (BOSI, 2017, p. 417). E, a partir de Alfredo Bosi, define uma recorrência maior da posição de Gullar como poeta no mundo, tal qual quem singularize a presença de sujeito e objeto unificados no poema — para a qual chamamos a atenção sobre a percuciência de *presença e mundo*, nos dizeres heideggerianos.

O seu corpo ecumênico corresponde afinal à cidade. Ambos se entremeiam, na ausência recordada, mais ativa do que antes, quando nela caminhava de fato. Assim, a voz poética se amplia, polifônica, em associação com diferentes vidas e objetos em seus ritmos próprios, de durações desiguais mas simultâneas.

Torna-se contínua a percepção de que o tempo passa de modo irremissível, amoldado no poema a imagens de fogo, chama, clarão

²⁰ (1)

Não quero morrer não quero
apodrecer no poema

que o cadáver de minhas tardes
não venha feder em tua manhã feliz

 e o lume
que tua boca acenda acaso das palavras
— ainda que nascido da morte —
 some-se
 aos outros fogos do dia
aos barulhos da casa e da avenida
 no presente veloz

Nada que pareça
a pássaro empalhado múmia
de flor
dentro do livro
 e o que da noite volte
volte em chamas
 ou em chaga
 vertiginosamente como o jasmim
que num lampejo só
ilumina a cidade inteira
(GULLAR, 2015b, p. 347).

do instante. Não há distância e calma para o diamante polido quando a poesia quer tratar de sangue, de corpos que se amam ou se ferem e podem morrer. (BOSI, 2017, p. 427).

No entanto, qual seria a intenção do poeta em se desmanchar em fogo a partir de seu poema, de não se eternizar na arte que transpira e com que inunda o cotidiano do outro? Se o artefato artístico torna-se temporal tal qual os demais artefatos, em que ponto teremos a transcendência que denuncia obras que, ao menos até o presente momento, nos parecem eternas? Seria o artista capaz de querer a objetivação de sua arte a ponto de que se tornasse mera coisa comum? Não. Gullar está ciente de que o fogo em que se desnude seu poema, ao queimar como coisa entre as coisas, em sua formação ôntica, libertará o ser:

Se o ser deve ser concebido a partir do tempo, e os diversos modos e derivados de ser, em suas modificações e derivações, só são com efeito compreensíveis na perspectiva do tempo, o que então se mostra é o próprio ser, e não apenas o ente, enquanto sendo e estando “no tempo”, em seu caráter “temporal”. Desse modo, “tempo” não mais poderá dizer apenas “sendo e estando no tempo”. Também o “não temporal”, o “atemporal” e o “supratemporal” são, em seu ser, “temporais”. (HEIDEGGER. 2016, p. 56, grifos do autor).

Outro ponto que Gullar acende em *Na vertigem do dia* (desde aí, suas obras são uma sucessão de palavras em processo de retomarem-se, ou seja, o poeta vai anunciando o porvir de seus poemas e dos próprios títulos de seus livros, enfatizando palavras, como, por exemplo, “barulhos”), é a imagem do “jasmim”, a qual retomaremos mais adiante, ao aprofundarmo-nos em “Desordem”. Agora, discorreremos sobre o segundo (2) e o terceiro (3)²¹ excertos em sua extensão, sobre o

²¹ (2)

Como dizer então: pouco
me importa a morte?

E sobretudo se existem as histórias em quadrinhos
e os programas de televisão
que continuarão a passar noite após noite
no recesso dos lares

numa terça-feira que antecede a quarta
numa quinta-feira que antecede à sexta
ou num sábado
ou num domingo.

Como dizer
pouco me importa?

(GULLAR, 2015b, p. 403).

(3)

e agora,
 pé esquerdo,
 você também, que nunca fez um gol na vida,
 que só topadas deu,
 adormece,
 [...]

Deitado, já metade de mim desceu na sombra. A outra
 metade
 sofre ainda a crise do petróleo.
 Relaxa, abdômen, que está tudo sob controle, músculos
 do peito e dos braços,
 abandonem-se,
 para que a paz escorra até a palma da mão:
 a esquerda anônima, a direita
 tão conhecida de mim quanto meu rosto
 e que, como ele, mais disfarça
 o que eu somos
 o que eu sonos
 mas quem, dentre as hostes celestes, me reconheceria
 pelo caralho?
 (GULLAR, 2015b, p. 392-393).

Aqui, é notória a maneira como Gullar invoca as partes de seu todo corpóreo no nível de uma existência desconectada de um ser singular *Em-si*, clamando a conexão, já que o corpo e suas partes

Ou é bem coisa entre coisas, ou bem é aquilo pelo qual as coisas a mim se revelam. Mas não pode ser ambas ao mesmo tempo. Igualmente, vejo minha mão tocar os objetos, mas não a *conheço* em seu ato de tocá-los. [...] desprendo uma distância de mim a ela, e esta distância vem integrar-se nas distâncias que estabeleço entre todos os objetos do mundo. [...] Além de quê (sic), quando todo minha perna, ou quando a vejo, transcendo-a rumo às minhas possibilidades próprias: seja, por exemplo, para pôr as calças ou trocar um curativo em uma cicatriz. [...] a descoberta de meu corpo como um objeto é de fato uma revelação de seu ser. Mas o que assim se revela a mim é seu *ser-Para-outro*. (SARTRE, 2015, p. 386-387, grifos do autor).

Desse modo, Gullar tenta conectar aos poucos suas partes, em ato meditativo, para que, em seu funcionamento autônomo, formem conjunto em seu sono, crente de que seu corpo enérgico não sofra a influência apenas proposital de sua consciência subjetiva, mas estímulos que estão para além do seu raciocínio mais básico. Entretanto, crendo no seu encaminhamento aglomerativo, conecta, mediante a interação de sua consciência, suas próprias partes como aquilo que é um *ser-Para-si*. Há aqui um movimento que parte do *Em-si* ao *Para-si* e que retorna, outra vez, ao

Em-si (na efetivação da conexão almeja que o todo se funda em um ser-*Em-si*), todavia a partir do conjunto relacionado objetivamente, ou como absoluto, na inconsciência do sono. Como fosse, talvez, inalcançável o mesmo conscientemente.

E ao tratar o mecanismo individuado de suas partes como um *ser-Para-outro*, ou *Para-si*, fá-lo afetivamente, crente ainda no poder do discurso e da voz (parece-nos que mesmo do tom) para que cada parte seja afetada pela tranquilidade de que o cotidiano e seus problemas gerais arrancam-no. O discurso é elementar: As aliterações e assonâncias, por exemplo, em “abdômen”, “abandonem-se” e “anônima” possuem a maciez do tom e, além do mais, a coordenação do discurso em concatenação, para que se induza o corpo a conectar-se. Essa docilidade é quebrada, quase como que sem querer, pela palavra “caralho”, que destitui a sacralidade das palavras. Então, nesse rompante da consciência não deliberada, suponhamos, ele volta a alertar-se:

Cala-te, boca,
silencia, maxilar arcaico,
apaga-te, arco voltaico
do que o verso não diz.
(GULLAR, 2015b, p. 393).

E, por fim, clama à própria consciência que adormeça: “E agora, tu, cabeça,/dura cabeça nordestina,/dorme (GULLAR, 2015b, p. 393), e deveras dorme, ao silenciar-se “por duas órbitas/e duas pálpebras/que finalmente/se fecham/sobre mim.” (GULLAR, 2015b, p. 393). Note-se que não é em si que se fecham, mas sobre si, ou seja, como um *ser-Para-outro* tal qual define suas partes, consciente de nossas proposições, ou sartreanas, ou, ainda, fenomenológicas.

A consciência de tal complexidade exaspera no poeta outros pontos decisivos. Um deles é a complexidade biológica de seu corpo. Seus ossos passam, em versos, diversas vezes a chamar a sua atenção. É como se vislumbrasse no mínimo três aspectos diversos a formular a vivência humana, ou o humano estado de ser: um aspecto automotivo, assim digamos, que se define mediante as afecções da carne e dos nervos, e dos impulsos e estímulos (elétricos); um aspecto de consciência e inconsciência, como um mecanismo supranatural (assim tentamos defini-lo, pois também seria estabelecido por impulsos reflexivos); e um aspecto estrutural, que se pode compreender pela ossatura corpórea, como a estrutura que desenha o corpo ou

o assegura. Claro está que aqui não intencionamos — em nossa imprecisão — esquadrihar determinantemente uma teoria do corpo gullariana, longe disso. Apenas nos utilizamos de tais argumentos (além de nossa intenção de apontar genericamente a obra gullariana) para comentar impressões de nosso poeta em análise, que o conduzem a uma reflexão sobre esse patamar derradeiro a que o impinge a consciência de Átropos, quando ele define em “Reflexão sobre o osso da minha perna”:

A parte mais durável de mim
são os ossos
e a mais dura também

como, por exemplo, este osso
da perna
que apalpo
sob a macia cobertura
ativa
de carne e pele
que o veste e inteiro
me reveste
dos pés à cabeça
esta vestimenta
fugaz e viva

[...]
é, sim,
a parte mais mineral
e obscura
de mim
já que à pele
e à carne
irrigam-nas o sonho e a loucura

[...]
o osso
este osso
(a parte de mim
mais dura
e a que mais dura)
é a que menos sou eu?

(GULLAR, 2015b, p. 561-562).

Poderíamos, a partir dos versos, equivocarmo-nos, ao pensar que julgaria o poeta serem os ossos menos que a pele — minada de sensação — e que a carne — sobrecarregada de músculos e estímulos. No entanto, o ponto de interrogação ao fim do poema denuncia a sua dúvida. Pois, os ossos desenvolvem-se ao crescer e tomar

forma, e implicarem em cuidados químicos. Seriam eles dotados de um tipo de sensibilidade escusa ao nosso conhecimento? A que questionamentos chega um ser que se encontra “em alguma parte alguma”?! Se impossível se nos torna compreender mesmo as estruturas minerais, tanto quanto será possível (e, a alguns, suportável) conviver com a incompreensão do ser! E, ademais, do nada. Determinante dessa angustiante impossibilidade é a ausência de controle — de um ser ao qual se foi dado conhecer e conhecer-se — sobre as esferas em que atua e, ainda mais drasticamente, sobre as camadas que o formalizam.

O teu corpo muda
independente de ti.
Não te pergunta
se deve engordar.

É um ser estranho
que tem o teu rosto
ri em teu riso
e goza com teu sexo.
[...]

Num relance, achas
que apenas estás
nesse corpo.
Mas como, se nele
nascestes e sem ele
não és?
Ao que tudo indica
tu és esse corpo
— que a cada dia
mais difere de ti.

E até já tens medo
de olhar no espelho:
lento como nuvem
o rosto que eras
vai virando outro.
[...]

Tocas o joelho:
tu és esse osso.
Olhas a mão:
tu és essa mão.
[...] Quem senta és tu,
quem se move (leva
o cigarro à boca,
traga, bate a cinza)
és tu.
Mas quem morre?
Quem diz ao teu corpo — morre —

quem diz a ele — envelhece —
se não o desejas,
se queres continuar vivo e jovem
por infinitas manhãs?
(GULLAR, 2015b, p. 430-431).

Nesse ponto é que o tracejar do tempo une corpo e consciência. É na morte que fica evidente a dependência de um e outro. Nesse sentido, a reflexão fenomenológica formula não um apagar-se do mundo para mim (para minha consciência), e sim um apagar-se de mim, simplesmente, que seria um apagar-se do mundo à minha perspectiva. Porém, dum mundo que continua sem mim, mesmo se em relação ao espécime, seja quem seja, seja mesmo o mais honroso, até perante a “Morte de Clarice Lispector”:

Enquanto te enterravam no cemitério judeu
do Caju
(e o clarão de teu olhar soterrado
resistindo ainda)
o táxi corria comigo à borda da Lagoa
na direção de Botafogo
E as pedras e as nuvens e as árvores
no vento
mostravam alegremente
que não dependem de nós
(GULLAR, 2015b, p. 370).

Gullar há de ter uma leitura profunda do heterônimo pessoano Alberto Caeiro, pois sua passividade exasperada diante do funcionamento, ou fundamento, do mundo — apesar da nossa presença — lança-o a certa abnegação bandeiriana²², mais triste todavia. Não é um conformar-se em si, é um compreender, uma aceitação do movimento universal: “que a vida só consome/o que a alimenta” (GULLAR, 2015b, p. 414).

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

O tempo fora

²² Caso não pareça claro, refere-se ao poeta Manuel Bandeira e sua poesia paciente e abnegada em relação mesmo à morte, pois, certo de que estivesse destinado a que fosse prematura, mediante a tuberculose, que contraíra, levou-o ela mesma, como uma espera, a essa postura.

de mim
 é relativo
mas não 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, 2015b, p.496).

Em “Lição de um gato siamês” (além do amor que o poeta mantém por gatos, aparente em mais de um de seus poemas), essa realidade bem menos palpável que seu concretismo renovado surge como afeto. E mediante o prisma cubista (leia-se em relação à sua obra *tout court*) e filosófico de uma condescendência menos objetiva, a nós nos parece. Não permanece aqui a racionalidade dura de suas palavras, embora filosóficas. Porque fogem daquela cientificidade que depõe o filosófico de seus dizeres a uma concretude quase *in vitro*. Não herança de um positivismo tolo, mas de uma afirmação ateuísta, centrada no possível e no visível, e sensível. *Amor fati*, da forma como Nietzsche nos tenha delineado, que se compromete com a vida (amor à vida, *sim* à vida) em detrimento dos nihilismos a que o angustiado detém-se, observando assim um forte desprezo à mesma.

Desejo aprender cada vez mais a ver o belo na necessidade das coisas: é assim que serei sempre daqueles que tornam as coisas belas. *Amor fati* (amor ao destino): seja assim, de agora em diante, o meu amor. Não pretendo fazer a guerra ao que é feio. Não pretendo acusar, nem mesmo os acusadores. Desviarei o meu olhar, será essa, de agora em diante, a minha única negação! E, em uma palavra, portanto: não quero, a partir de hoje, ser outra coisa senão uma pessoa que diz Sim! (NIETZSCHE, 2005b, p. 143).

Tal proposição para o ano novo que faz o filósofo em *Gaia ciência* coaduna-o à presença pensante de Gullar: Amor à vida embora os percalços, que é, ao oposto dos recorrentes nãoos, dar-lhe um *sim*, já anunciado pelo poeta há muito em *Na vertigem do dia*, no poema “Digo sim”:

Poderia dizer
que a vida é bela, e muito,
[...]

Poderia dizer que meu povo
é uma festa só na voz
de Clara Nunes

no rodar
das cabrochas no carnaval
da Avenida.

Mas não. O poeta mente.

A vida nós a amassamos em sangue
e samba

enquanto gira inteira a noite
sobre a pátria desigual. A vida

nós a fazemos nossa
alegre e triste, cantando

em meio à fome

e dizendo sim

— em meio à violência e à solidão dizendo
sim —

pelo espanto da beleza

[...]

pelo amor e o que ele nega

pelo que dá e cega

pelo que virá enfim

não digo que a vida é bela

tampouco me nego a ela:

— digo sim.

(GULLAR, 2015b, p. 377-378)

Pois então perceberemos que não é dar um sim impropício à vida, acreditá-la perfeita, como pudera ser o que houvesse de perfeito. É preferi-la a diluir-se em cinzas de niilismo, de negatividade. É constituí-la ponto de apoio e de chegada, construção e realidade, acima de tudo. É não a descrever ou argumentar sobre ela falsas vivências superlativas e externas, em prol de que se a apague como chama. Mesmo porque a arte, paixão de Gullar e coisa estritamente humana²³, é bateria que a aquece, que a enobrece, grandeza deste mundo: Clara Nunes, carnaval, samba, Vianinha... A plasticidade bela do mundo-aqui. Conquanto nela (na arte, na plasticidade do mundo) esteja o desespero e a angústia, e a morte. Ainda assim, então, a morte apareceria como um grande problema, não fosse o poeta visualizá-la de forma talvez inédita,

²³ Consideremos aqui também a visão da arte, ou a possibilidade estética que nossos sentidos detêm e que apenas os nossos sentidos possuem, manifestando a capacidade de encantar-se com o belo, a possibilidade estética, assim digamos.

conforme uma inferência que ora pedimos licença para trazer à tona, abrindo-a para discussão.

Há, em *Muitas vozes*, um poema que se intitula “Nova concepção da morte”. Não podemos deveras retomar a conclusão que nos veio à mente em base analítico-científica, principalmente porque não teremos tempo para aprofundá-la verdadeiramente neste momento, porém o citado poema suscitou-nos repentinamente a “Máquina do mundo” de Drummond e, conseqüentemente, o tema da máquina do mundo, daquilo que nos move e move todas as coisas, que se oculta na matéria e na metamatéria — talvez a partícula de Deus buscada pela física quântica, ou pela teoria das cordas, ou ainda a “teoria de tudo” almejada por Stephen Hawking e, ademais, o desejo de conhecimento religioso expressado bíblicamente por Paulo de Tarso na célebre carta aos coríntios, no capítulo XIII, em que diz que “Agora vemos como em espelho/e de maneira confusa;/mas depois veremos face a face./Agora meu conhecimento é limitado,/mas depois conhecerei/como sou conhecido.” (Bíblia sagrada: *Edição pastoral*, Editora Paulus).

Pelo seu teor pode-se reconstituir o que teria sido o objeto da “pesquisa ardente” em que se consumira o viajor. Tudo quanto ele, “ser restrito”, desejou compreender em tentativas frustradas, rende-se agora na mais insólita das ofertas. O dom, enquanto gratuito e porque gratuito, permanece exterior à vontade fáustica: é o enigma para o qual aponta a alegoria da máquina do mundo. [...] O que seria peculiar à existência dos homens, o que não se totaliza nunca em razão da variedade inesgotável de seus perfis, é subsumido no mais alto grau de abstração [...], ou achatado até o nível das plantas e dos animais (BOSI, 2003, p. 112-114).

É que no poema “Máquina do Mundo”, Drummond, numa estrada de Minas, vê que

[...]
a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circumspecta
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

[...]

(DRUMMOND, 1999, p. 206).

Entretanto, os segredos que se abrem todos ao poeta, ficticiamente se não no ato da concepção poética (que tem por fundo, em suas nuances, também revelar a vida), são por ele recusados ao fim do poema; talvez, por medo, ou, talvez, pela consciência de que não caiba à humana existência conhecê-los. Humanos, mortais, inscientes e pequenos nos atos e na inteligência medida da justiça universal, poderíamos, tendo em mãos tamanha mansidão, desperdiçá-la, ou pior: fazer mau uso dela. Tenha talvez a abandonado por não mais a almejar simplesmente. Certamente, por sua imensa humildade. Ou, por fim, por senti-la, naquele momento, da mesma forma como Gullar parece-o ler em nossa suposição: A máquina do mundo está no tracejado da morte a mover nossa vida (assim representasse a própria morte do poeta). Ou seja, a morte e a vida sintetizadas unissonamente. Questão que, como já dissemos, ao nosso cérebro analítico, é bem difícil de se resolver.

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

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

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

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

[...]

Ela veio chegando ao ritmo do pulso,
sem pressa nem vagar e sem perder o impulso

que empurra a vida para o desenlace, para
o ponto onde afinal o sistema dispara

cortando a luz do corpo — e a máquina para.
(GULLAR, 2015b, p. 510).

Note-se que a presença da morte aqui não é como a que assombra e destitui tudo da vida, mas é como se a sua existência fosse o próprio funcionamento da vida. Ela é força que a move, como se fosse ainda a matéria e a antimatéria. E se o leitor permitir-se a ver o que vimos, a semelhança com os versos de Drummond, ritmicamente, por exemplo (atento à leitura do capítulo de *Céu, inferno*, de Alfredo Bosi: “‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria”, verá outras semelhanças na estrutura dos poemas, que não deveremos levar adiante aqui), ou se apenas se deixar envolver com a ideia de que a máquina do mundo, os segredos de todas as coisas, o movimento marcado do macro e do microcosmos, estejam todos contidos nos impulsos também elétricos e enérgicos da morte, verá que a relação de sua concepção com as coisas (com o fogo gullariano, além do mais) guarda o próprio movimento delas.

a morte, por si, gera

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

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

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

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

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

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

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

o jorrar ao revés da vida que vivera
até tornar-se treva o que foi primavera.
(GULLAR, 2015b, p. 511-512).

Supondo o fim de uma estrela e de um homem sob o cunho da mesma grandeza, Gullar percebe o mesmo processo de criação e morte que envolve as galáxias nas mortes individuais de outros seres. E esse *big bang* microcósmico implica não na dissolução da matéria, que acabasse, mas na sua abrangência, que passa a

ocupar mais largamente o tecido físico espaço-temporal. Assim porque a morte fosse a máquina do mundo que revelaria, ou estivesse já revelando de pouco, com o seu “aviso na carne”, o que desde Camões a nós nos inspira e que Drummond resolveu deixar passar, seguindo seu curso mineiro mais placidamente. E seja porque ainda nosso poeta em análise esteja vendo as possibilidades, em sua angústia e desespero humanos, de que a vida torne-se em si menos aturdida, enfatiza finalmente a morte como inexistente, tal qual em “Redundâncias”:

Ter medo da morte
é coisa dos vivos
o morto está livre
de tudo o que é vida

Ter apego ao mundo
é coisa dos vivos
para o morto não há
(não houve)
raios rios risos

E ninguém vive a morte
quer morto quer vivo
mera noção que existe
só enquanto existo
(GULLAR, 2015b, p. 495).

Ora vejam, a morte não tem, se atentarmos ao entendimento acima exposto, qualquer existência, porque a presença só a concebe enquanto existindo. Se o ser deixa de existir enquanto consciência, ela passa a não ser mais concebível. Portanto, deixa de existir. Por outro lado, se, como a supomos “máquina do mundo”, ela seja por ventura o próprio mecanismo da vida, nela, conhecemos “face a face” os segredos todos que ora nos abalam. Juntando as duas concepções interrogadas neste parágrafo, poderíamos crer que, sendo nosso destino a morte, unir-nos-emos ao nosso princípio e a vida perpetuar-se-á em nós, e a morte, assim, deveras não tem existência: é ou vida, ou nada. Ó, divagações extraordinárias! Desde já, pedimos escusas aos pesquisadores leitores e seguimos o curso de nossa pesquisa, inquirindo a permissão para que deixemos viver essas reflexões em tese expostas para que frutifiquem investigações outras, vindouras.

Todos esses questionamentos e buscas de Gullar resumem-se em fruto de sua ansiedade, angústia e, claramente, curiosidade. Mas, retomemos o que Heidegger diz sobre a curiosidade em citação acima: “Em sua impermanência, a

curiosidade se ocupa da possibilidade contínua de *dispersão*.” (HEIDEGGER, 2016, p. 237). Sendo a dispersão de que fala Heidegger a dispersão despropositada da presença *nas* coisas, por plena liberdade de as conhecer, ou as conceber, ou as inferir longe da praticidade mundana; isso nos induz a pensar na dispersão que sofre o homem pós-moderno, desarraigado de valores, “líquido”, como diria Zygmunt Bauman, em “cacos”, conforme o “vaso vazio” espatifado de Fernando Pessoa, disperso deveras, se conforme a “Dispersão” de Sá-Carneiro. Porque estar disperso nas coisas também é estar disperso nas ideias. Fragmentar-se. E, ao Gullar adentrar-se fenomenologicamente com tanta profundidade no existente, encontramos o excerto quarto (4) que inscrevemos acima, do poema “Extravio”, da obra *Muitas vozes*.

O excerto já propositalmente é confuso, segundo a lógica requerida pelo discurso convencional. E é-o por ser uma outra interrogação. Com custo, no entanto com maior facilidade a partir de todas as reflexões acima obtidas, entendemos que o centro, ou o ser-Em-si, já é um ser-Para-si: periferia. Retomemos o citado:

Onde começo, onde acabo,
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro?

Estou disperso nas coisas,
nas pessoas, nas gavetas:
de repente encontro ali
partes de mim: risos, vértebras.

Estou desfeito nas nuvens:
vejo do alto a cidade
e em cada esquina um menino,
que sou eu mesmo, a chamar-me.

Extraviei-me no tempo.
Onde estarão meus pedaços?
Muito se foi com os amigos
que já não ouvem nem falam.

Estou disperso nos vivos,
em seu corpo, em seu olfato,
onde durmo feito aroma
ou voz que também não fala.

Ah, ser somente o presente:
esta manhã, esta sala.
(GULLAR, 2015b, p. 533).

Vale a pena a lembrança do poema muito famoso seu: “Traduzir-se”, que fez polêmica com a canção “Metade”, de Oswaldo Montenegro, ao haver acusação do poeta sobre o cantor de plágio²⁴. Tanto um, quanto outro, poetas contemporâneos, que sofrem a fragmentação. E a fragmentação gullariana dá-se, se outrora houvesse nela simplesmente a dicotomia entre corpo e mente, carne e espírito, agora, mediante o olhar fenomenológico que lança à vida. Esse entendimento abrangente à medida do interrogar profundo acerca do tempo e da materialidade da vida levam-no a não poder aglomerar as partes, embora não disperso ao nível da loucura e do suicídio, como Sá-Carneiro: porque compreende ainda encantado filosoficamente essa face polissêmica do mundo, nem disperso ao nível dos cacos do vaso pessoano, que olham o mundo cada um ciente de si mesmo e sem eixo: ele enxerga a periferia como centro, ou seja, embora disperso perifericamente, há um centro. Na verdade, está disperso nas coisas e nos seres. Nos seus “eus” diversos temporalmente ainda presentes: “em cada esquina [há] um menino” que é ele mesmo e que o chama. Está espalhado pela vida afora, incapaz de juntar-se por si. Mas está. O que mantém seu equilíbrio. Por isso, conforma-se com sua dispersão, seu extravio, assumindo que a si, como a muitos, esse é o desígnio que existir compreende, estar extraviado nos cantos da vivência, nas “muitas vozes” insurgentes, nos muitos caminhos transitados, tão imensamente sem si que jamais se baste também, por ser grande:

Vivo a pré-história de mim
Por pouco pouco
eu era eu
José Ribamar Ferreira Gullar
Não deu
O Gullar que bastasse
não nasceu
(GULLAR, 2015b, p. 539).

Diante de tudo isso, pelos olhos que tem, pelos sentidos acurados e pela ânsia infinita de vislumbrar as mais complexas imagens, térreas e estelares, há que por fim se explicar a que ponto chegou — e não somente ele, Gullar, mas o seu espécime, a humanidade; ou o pormenor que o organiza: a linguagem; ou, ainda,

²⁴ Ao final de um show de Oswaldo Montenegro na cidade de Cascavel/Pr, há alguns anos, perguntei (já que havia aberto espaço para bate-papo) sobre o assunto e me arrependi: o compositor irritou-se e apenas disse que era uma besteira aquilo tudo. O que me fez entender que houve um estresse grande em relação a isso. Bem quisito, talvez, para nossa área literária, já que contemporaneamente há tão poucas polêmicas acerca das letras de bom tom e de bom paladar!

aquilo que na linguagem extrapola o discurso enquanto comum: a poesia; ou, ademais, a poesia enquanto elemento artístico epifânico, tal qual argumentaremos junto a Gumbrecht; ou, por fim, explicar-se o desenrolar da *presença* “de” e “em” Gullar, o poeta, o artista.

Quanto ao poema “Desordem”, já desde o início deste capítulo por nós ansiado, referente ao excerto quinto (5) — o qual reproduziremos d’agora em diante —, talvez haja nele a expressão da solução última de Gullar sobre a obra de arte e sobre a interpretação acerca do ser desde Heidegger. Tentemos, pois, para entendê-lo, ser didáticos, porque não nos basta apenas compreender seu enunciado poético: “meu assunto por enquanto é a desordem” (GULLAR, 2015b, p. 557), simplesmente como uma negação à ordem, como desobediência ou rebeldia. Justamente porque estamos a tratar de um Gullar em que já não cabe bem essa vestimenta ingênua nem tempestiva. A mesma que leva seus jovens seguidores e poetas aspirantes a reproduzirem, a partir dele, palavões quase gratuitos, com uma atribuição de sentido poeticamente escandalosa (prática de extrema inocência). Além de o fazerem a partir de estruturas diagramais que já obtiveram *status* de prosaicas, como fossem fonte inédita de prática poética, tão-simplesmente ao deslumbre da disposição gráfica, como se com isso se desestruturassem ou se desestabilizassem os parâmetros da escrita artística revolucionariamente. Tais jovens um dia verão a idiosincrasia a que se submeteram inocentemente e, nos casos mais ardentes de inspiração e aprendizado técnico, tornar-se-ão quem sabe domadores dessa linguagem arrebatadora, nossos novos talentos literários. Entretanto, nosso poeta já ultrapassou tais caminhos primários e ao usar a designação *desordem* demonstra-nos a nós um domínio intenso da noção mais presente de estética. Portanto, sigamos com Theodor W. Adorno em alguns momentos breves de *Sem diretriz — Parva aethetica* (2021), para compreendermos um pouco desses caminhos por que passa Gullar, em nossa interpretação.

Ao considerar certos pontos da estética que lhe é contemporânea e do seu pensamento sobre estética, obviamente, Adorno volta à sua cidade-refúgio Amorbach, a qual explica ficar a alguns quilômetros de Frankfurt e na qual habitava, cheio de memórias. Dali, daquele espaço mnêmico, desenha uma questão, já ao início de seus ensaios, na citada obra, que reitera seus estudos acerca da indústria cultural. E avalia sua insatisfação com a padronização estadunidense:

Quando se chega aos Estados Unidos, todos os lugares parecem iguais. A padronização, produto da técnica e do monopólio, assusta. Tem-se a impressão de que as diferenças qualitativas teriam desaparecido da vida de modo tão real como a racionalidade em progresso as extirpa do método. Quando se retorna à Europa, os lugares, que na infância pareciam incomparáveis, de repente tornam-se também aqui semelhantes, seja pelo contraste com os Estados Unidos, que nivela tudo, seja também porque aquilo que outrora era estilo já trazia algo daquela coerção normatizadora que ingenuamente se atribuiu primeiro à indústria, em particular à indústria cultural. (ADORNO, 2021, p. 64).

Ora, desde a padronização industrial que derruba o processo de fabricação artesanal de produtos, também a arte sofre essa desvalorização, o que vemos nas salas de espera que enfrentamos, sejam de ambientes de saúde ou empresariais diversos: pendurados e expostos, produtos medíocres entre gesso e pinceladas toscas, com cores demarcadas ou exuberantes, ou brilho caro, parecem fazer da espera um ato conformativo, sem contar a música sem qualquer apuro, que toca em caixas de som ambiente, como fosse encomendada pelo propósito de ser de bom paladar. E a isso é que, ao falar de Amorbach, seu mundo de infância, Adorno refere-se. E, dentre as anedotas, investe então em contar acerca de alguns fatores que o levaram a pensar sobre estética. Caros são dois exemplos, que transcreveremos. Em uma pousada, o filósofo conta:

Ao lado do pianino com medalhão de Mozart ficava pendurado no quarto de hóspedes da pousada um violão. Faltavam uma ou duas cordas e as outras estavam bem desafinadas. Eu não sabia tocar violão, mas com um gesto passei os dedos pelas cordas e as deixei vibrar, inebriado com a dissonância sombria, certamente a primeira que ouvi com tantos sons, anos antes de conhecer uma nota de Schönberg. Meu desejo era que a música deveria ser composta assim, para soar como aquele violão. Quando mais tarde li o verso de Trakl “violões tristes choram” [...], foi no violão danificado de Amorbach que pensei. (ADORNO, 2021, p. 67).

A música triste e profunda, que sim parece ora ou outra dissonante, ou ao menos destoa de nosso carisma para com o básico (referimo-nos à música composta por Schönberg), só poderia vir mesmo de uma mente que também fosse dissonante em relação aos processos da indústria cultural, que apenas reproduz quantitativamente objetos decorativos, incluindo sonoros. Outro caso que cita é acerca de uma tela...

Uma tela de Rossmann, o *Moinho de Konfurt*, inacabada e significativamente desordenada, me fascinava. Ela me foi dada de presente por minha mãe antes que eu deixasse a Alemanha. Ela me acompanhou até os Estados Unidos e depois no retorno à Alemanha. (ADORNO, 2021, p. 63-64, grifo do autor).

Ocorre tal fato estético, tal imersão, porque mediante — muitas vezes — o imprevisível, o insubstituível ou aquilo que parece em desacordo com a ordem mediana e tradicional, dá-se o espanto, a epifania.

Outro grande teórico e filósofo, que se debruça sobre as questões de estética, é Hans Ulrich Gumbrecht. Este define de maneira complexa isso a que chamávamos de imersão estética, vendo na palavra epifania o fulcro de sua dissertação. O autor trata, em *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir* (2010), acerca de suas pesquisas entorno de dois termos: “efeitos de sentido” e “efeitos de presença”.

Sentido se produz mediante o entendimento racional. Liga-se ao intelectual, enquanto um esforço ou uma culturalidade em atitude, que, internalizada, produz sentido — assim tratando dos termos sorrateiramente. A presença já é para ele uma imersão ou exposição relacionada à intensidade e a sensações. Relaciona-se à arte, porque ela se mostra quando o sentido não é levado ao nível do esforço intelectual, da necessidade ou da obrigatoriedade do saber. Ou seja, a *presença* dá-se ao viver da experiência na intensidade como ela possa realizar-se nas sensações humanas, sem especificamente exigir intelectualizá-la ou raciociná-la de maneira vulgar, escapando à necessidade de entendimento, reafirmamo-lo. Diz Gumbrecht:

Penso [...] que minha tese sobre a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido é próxima do que Hans-Georg Gadamer quis dizer quando sublinhou que, para além da sua dimensão apofântica, ou seja, para além da dimensão que pode e deve ser redimida pela interpretação, os poemas têm um “volume” — ou seja, uma dimensão que exige a nossa voz, que precisa ser “cantada”. (GUMBRECHT, 2010, p. 136).

O filósofo nomina “efeitos”, o de *sentido* e o de *presença*, pois ao haver interferência de um sobre o outro não temos por completo jamais a presença, não absolutamente por si só, nem mesmo o sentido pode ser obviamente obtido sem haver sensibilidade em seu envoltório, intensidade. Assim, produzem-se — redutivamente

— “efeitos”. Todavia, o que nos cabe agora é avaliar a dimensão da presença, isso a que bonitamente ele chama de “volume” no poema (tendo aqui como exemplo a escrita artística). Claro é que um texto literário não é artístico apenas pela promoção de sentido e muito menos por didatismo, ou por transmissão de valores.

[...] faz sentido dizer que a combinação da estética com a ética, ou seja, a produção de normas éticas sobre os potenciais objetos da estética, levará inevitavelmente à erosão da intensidade potencial desses objetos. Dito de outro modo, adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la. Sempre que se esperar que a principal função de uma obra de arte seja a transmissão ou a exemplificação de uma mensagem ética, teremos de perguntar [...] se não teria sido mais eficaz articular essa mensagem em formas e conceitos mais diretos e explícitos. (GUMBRECHT, 2010, p. 131).

Daí já, de certa forma, compreendemos que a dimensão *dessa* presença não se relaciona ao conteúdo, embora Gumbrecht alerte para que seja substancial. Por isso, reiteramos: “efeitos”. Então ele avalia mais de perto a palavra “epifania”:

[...] sob o título de “epifania” pretendo comentar três características que moldam a maneira como se apresenta diante de nós a tensão entre presença e sentido: pretendo comentar a impressão de que a tensão entre presença e sentido, quando ocorre, surge do nada; a emergência dessa tensão como tendo uma articulação espacial; a possibilidade de descrever sua temporalidade como um “evento”. [...] se, finalmente, aceitarmos [...] que o componente de presença na tensão ou oscilação que constitui a experiência estética nunca pode ser estabilizado, segue-se que sempre que um objeto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade, ela parece vir do nada. [...] Heidegger afirma precisamente: “*A arte, então, é o surgir e o acontecer da verdade. Então, a verdade aparecerá do nada? De fato, assim é, se por nada se entender a mera negação do que é, e se aqui pensarmos no que é como um objeto presente da maneira comum.*” (GUMBRECHT, 2010, p. 140-141, grifo do autor).

Voltando a Gullar, agora se é mais possível compreender que, quando se refira à insurgência do poema, reitero que o mesmo o invade num repente, como já podemos vislumbrar. E fica-nos também mais clara a sua interrogação heideggeriana ao nada, à negação, como a pensamos mediante Sartre. Outrossim, agora é possível entendermos sobre a desordem de que versa. Ela esconde-se, como ele o diz, no “que se nega/à fala” (GULLAR, 2015b, p. 557), ou seja, na intensidade que é, no

poema, suscitada por sua “presença”²⁵. Por isso é que ao nível de compreensão sobre sua estética a desordem é

o que escapa
ao acurado apuro
do dizer
 a borra
 a sobra
 a escória
 a incúria
 o não caber

ou talvez
 — pior dizendo —
o que a linguagem
não disse
 por não dizer

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

ou é
 se se
 entender
que
o que foi dito
é o que é
e por isso
nada há mais por dizer

portanto
o meu assunto
é o não dito não
o sublime indizível
mas o fortuito
e possível
de ser dito
e não o é
por descuido
ou por intuito
já que
somente a própria coisa

²⁵ Tentemos não deixar de considerar que “presença” aqui, na esteira de Gumbrecht, seguidor de Heidegger, não se refere ao ente tal qual neste filósofo. Estamos falando dos “efeitos de presença” em seu nível estético. Ou, corre-se o risco de confundirmos os termos, que devem ser meditados estreita e delicadamente, bem como separados.

se diz toda
(por ser muda)
GULLAR, 2015b, p. 557-558).

Por ser seu poema “presença”, ou melhor, por produzir “efeitos de presença” no leitor/espectador é que Gullar, como avaliamos, lança a interrogação. Ele desvencilha-se de todos os mitos acerca da composição poética (“não/o sublime indizível”), ao acaso da *epifania* (“mas o fortuito”), e nega a ingenuidade boba, também mítica (“e não o é/por descuido/ou por intuito”), ao que o próprio Adorno não deixa de observar:

No mal reputado século XIX ainda se ousava dizer tais coisas, em vez de pressupor como evidente que a dignidade mais elevada na arte seria o **ingênuo, ao menos consciente de si mesmo**. [...] Hoje, contudo, origina-se do historicismo, da mais alta formação cultural não ingênua, um terror tal que ninguém mais ousa reprovar inclusive os produtos não livres e embrutecidos por serem insuficientes, algo que seria compensado, não sem consequências, por um alvorecer [...] cuja sacralidade não raro decorre do mais baixo estágio das forças produtivas, **e não do sopro do primeiro dia da criação**. (ADORNO, 2021, p. 49, grifos nossos).

Talvez pareça dicotômico, mas ao produtor de uma arte viva, e não medida por diretrizes falsas, que representem valores arcaicos não integrados ao fazer artístico da presença, deverasmente; o perder-se em categorias de produção sem os princípios de que disserta Gumbrecht, caros a nossa tese, bem como o fazê-lo na ingenuidade de **não** se pensar a estética, ou seja, sem o cuidado estético para que possam promoverem-se os “efeitos de presença”, ambos seriam fatais. Porque se “somente a própria coisa/se diz toda/(por ser muda)”, o papel do artista é comunicá-la esteticamente a partir da experiência orientada para a transmissão dessa experiência, em níveis estéticos. Percepção acurada, mas que escapa “ao acurado apuro/ do dizer” por ser “evento” mudo, tão-somente sensível. Por isso, é necessário o “volume” de que fala Gumbrecht, a partir de Gadamer, e a “dissonância” sombria do velho violão de Amorbach. Portanto, a desordem em Gullar faz referência tanto à experiência estética e poética que vive (pela qual é afetado), quanto (que é a mesma) à que expande ao seu poema. Porquanto, faz sua bela menção à metáfora — a qual já havíamos prometido retomar — do jasmim.

o jasmim, por exemplo,

é um sistema
como a aranha
(diferente do poema)
o perfume
é um tipo de desordem
a que o olfato
põe ordem
e sorve
mas o que ele diz
excede a ordem
do falar
 por isso
 que
 só
desordenando
a escrita
 talvez se diga
aquela perfunctória
ordem
inaudita
(GULLAR, 2015b, p. 559).

Destarte, entendemos por que Gullar experienciava uma linguagem quase ao nível da incomunicação, lá em *Luta corporal*. Ele buscava ao extremo os “efeitos de presença”, numa ingenuidade consciente, embora levada ao exacerbo. O seu processo de escrita, amparado na ideia do Neo-concretismo, o qual buscou rediagramar o espaço em branco do papel e da recepção, para, como todo poeta mas com um toque diversificado seu, transmitir mediante os processos próprios de versificação também esses efeitos (de presença, substancialmente). Entendemos melhor, agora, a querela que travou com os desenvolvedores de nossa “Poesia concreta”. Uma vida dedicada à busca imarcescível do compartilhamento estético, enquanto a possibilidade de presentificar o seu leitor (o seu *espectador*, já que a poesia carece — repito-o — daquele “volume”, exigindo mais que os olhos, e sim o corpo inteiro, a vibração).

O poeta invade-se da metáfora do jasmim e a busca completar, pelo encanto e imersão, mediante aquele processo de *interseccionismo* que demarca uma das vertentes da poesia de Fernando Pessoa e demarca, ainda, as “Correspondências”, de Charles Baudelaire; processo sinestésico, em que os sentidos se inter cruzam:

me invade as ventas
no limite do veneno

assim de muito perto

esse aroma rude é um oculto fogo verde
(quase fedor)
que me lesiona
as narinas

entre o orgasmo e a morte
mal pergunto
o que é isto um cheiro?
quem o faz?
a flor e eu?
(GULLAR, 2015b, p. 563).

Ao ser de todo tomado pelo perfume, investiga a ordem do odor, que o lança à desordem do *sentido*. Impossível, acometidos que estamos pelo pensamento heideggeriano, não inferir o texto *O que é isto a filosofia?*, a partir do questionamento de Gullar: “o que é isto um cheiro?”, o que não podíamos deixar de ressaltar. Contudo, dos mais belos dos “efeitos de presença” a nós concedidos, os autores, paira o “Novo adendo ao poema desordem”, que convidamos o leitor a experimentar conosco agora, após tantas meditações e esforços. Nesse poema, ilumina-se Gullar do branco do jasmim parecendo exalar seu aroma, ao criar imagens resplandecentes. Poesia em estágio enérgico de *presença*. Presença a nós, reafirmamo-lo, indissolúvel. Desse modo é que pedimos a permissão de avançarmos, para não corrompermos o gosto inaudito de tamanha beleza, em direção às considerações finais, em sequência à degustação, deixando livre o leitor para que se deleite com tais “efeitos” caros a nosso espírito e alma. E vemos-nos em seguida.

foi
um relâmpago um
eletrochoque
na mucosa
(sujeita a inflamações
alérgicas) mas
ali
naquela noite de abril, não:
deflorou-me as narinas
o veneno
que o jasmineiro
(disfarçado de arbusto)
expelia
como uma fêmea
emite seu aroma de urina

e assim
saí
pela noite

a recender
levando
embutido em meu corpo
um vaporoso
e novo
e alvo esqueleto
de jasmim
(GULLAR, 2015b, p. 571).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RENDANDO À FRIVOLITÉ²⁶

A um doutoramento de nível, nunca se o conclui senão com uma primorosa orientação. Os esforços do doutorando, percebo agora, são obviamente o fulcro do processo. Porém, o olhar tão atento — e agora me volto ao meu processo em particular — de nosso orientador Antonio Donizeti da Cruz, atento pesquisador da obra esplêndida e estelar de Helena Kolody, foi de suma importância para a concretude desta escrita, a qual espero que tenha agradado em seus caminhos ensaísticos e, certamente, também científicos por que percorremos. Com respeito à banca, deveras acertada a nosso propósito, foi quem deu ponto final de sequenciamento e direcionamento, por isso, se acertamos, é que devemos nosso sucesso outrossim a esses nomes que nos orientaram por esse caminho difícil e temeroso.

Digo essas coisas porque parece haver, às vezes, uma crença tão firmemente nos ingressantes à pós-graduação de que sejamos nós os chaveiros desvendadores de portas submersas, ou somente entreabertas, ou indesvendadas. E não. Somos peças de um dominó gostoso de jogar, mas de jogada difícil e de adversidades complexas.

Dito isso, tornamo-nos mais senhores de aqui render essas considerações finais, diante de trabalho tão complexo a que nos propusemos nesses últimos cinco anos que nos divisam do ingresso a este estudo até esta etapa final. Gullar não apenas nos acompanhou diariamente, mas nos acompanhou durante fase de árdua vivência, já que experimentamos certas dores ainda não sofridas pelo mundo todo: a pandemia ocasionada pela COVID. Pois bem, sobrevivemos e estamos aqui, completando mais um ciclo. Tal qual sobreviveu Gullar às renovações e transformações, na arte a na vivência sociopolítica e metafísica, por 86 anos de promissora presença e atuação. Assim fabulando o íterim da dimensão nacional por que atravessamos, sendo partícipe ativo da realidade brasileira em diversos âmbitos de nossa história intelectual e social. Por isso nos orgulha hoje concluir esta tese, esta reminiscência e vivência de sua poesia e de sua história. Em que buscamos o quanto pudemos ser um tanto poéticos, inserindo a presença das Moiras, como divisoras de suas fases literárias, ou de suas incursões em mundos *progressivamente* diversificados de poesia, pensamento e política.

²⁶ A renda a frivolité é uma renda formada por nós e *picots*, bastante resistente.

Não com pouco custo, pudemos perscrutar um método de análise em nosso primeiro capítulo que intenciona dar vicissitude e teor ao trabalho de análise literária, tentando contribuir com a crítica e, ao final, em nosso quarto capítulo, também pudemos ter a honra de unificar um pensamento primeiro, delineado por certos textos mais remotos de nosso conhecimento, a um pensamento fenomenológico mais bem estruturado a partir de textos outros e de autores densos que parecem corroborar que nosso esforço foi de todo válido.

Acerca da obra de Gullar, certamente que deixamos vaguidões a se significar, porém também é claro que a profundidade por que nos aventuramos cumpriu um caro prazer de poder arrazoar a sua trajetória, como pretendíamos, desde a sua posição estética a filosófico-política e fenomenológica, trazendo tantas vozes fortes e ressonantes a conduzir nossa escrita.

Sentimo-nos confortáveis, agora, ao menos por termos cumprido penoso engenho, sob a modéstia de não termos deferido estritamente um julgamento encerrado de tão grande obra, ou obras, todavia por termos conseguido soerguer questões enérgicas e presentes dela, que — aliás — inferem à nossa brasilidade, à nossa identidade, tão almejada desde um Romantismo obnublado e um Modernismo revoltado. Nossa história está sim ali bem representada na voz de Gullar, na sua presença contínua, já que à poesia não se pode denotar a morte — se assim fora denotada ao poeta em seu jazigo honroso.

Pois então, somos (e creio que todos nós partícipes desta tese) felizes por haver inscrito, a nosso modo, perante outros muitos que inclusive ainda virão, os passos de poeta tão caro, contribuindo para a sua e a nossa memória, enquanto Brasil, a ser posto em destaque na recorrência do mundo como um todo.

REFERÊNCIAS (CERZIDURAS À DARNING)²⁷

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Sem diretriz** — *Parva aesthetica*. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 5 ed. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1993.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Editora 34, 2003.

BOSI, Viviana. **Ferreira Gullar: O fogo procura sua forma**. Acessível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/5JkJRCBkqdMQNcDrDQ77q5d/abstract/?lang=pt>.

Acesso em 25 de janeiro de 2023.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DOMINGUES, Thereza da C. A. Ferreira Gullar e a palavra poética. **Verbo de Minas: Letras**. V.6, nº 11/12, p. 151-182, 2007.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia poética**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **A rosa do povo**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Afrontamento, 1976.

_____. **Teoria da literatura: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAÇANHA, Luciano da Silva; SOUSA, Leonardo Silva. Angústia e desespero como possibilidade de construção da existência humana a partir da filosofia de Sören Kierkegaard. In: **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, v. 23, n. 2, p. 307-324, maio/ago. 2018.

²⁷ Técnica de cerzir com acabamento de pontos incontáveis e imperceptíveis, reparando costuras e eventuais falhas ou buracos.

- GIRARD, Marc. **Os símbolos na Bíblia: Ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal.** São Paulo: Paulus, 1997.
- GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a. 157 p.
- _____. **Bananas podres.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- _____. **Toda poesia.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015b.
- _____. **Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir.** Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – Construção e interpretação da metáfora.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- HEGEL, Gerog Wilhelm Friedrich. **Estética: A ideia e o ideal; Estética: O belo artístico ou o ideal.** Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. Hölderling y la esencia de la poesía. In: _____. **Arte y poesía.** México: Fondo de cultura econômica, 1985.
- _____. **Ser e tempo.** Parte I. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15ª Ed. São Paulo: Editora Vozes, 2005.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte: Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista.** 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo.** São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira: Mario, Drummond, Cabral.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre a poesia brasileira.** São Paulo: , Melhoramentos, 1976.
- LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura.** Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas.** 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MOTA, Ana Carolina da Silva. **O discurso metapoético em Barulhos e Muitas vozes, de Ferreira Gullar.** Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista

(UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. São José do Rio Preto, 2018, 120 f.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **A filosofia na época trágica dos gregos**. São Paulo: Escala, 2008.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005b.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Maria Aliete Galhoz (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada — Ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. 24 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SENNA, Marta de. **João Cabral: Tempo e memória**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio: Teoria e prática do texto literário**. São Paulo, Cultrix, 1979.

_____. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, posfácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 3 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: A origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TSE-TONG, Mao. **Política**. SADER, Eder (org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). São Paulo: Ática, 1982.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (erlebnis) em Nietzsche: *Gênese, significado e recepção*. In: **kriterion**, Belo Horizonte, nº 127, Jun./2013, p. 141-155.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. **Estética da recepção**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (org). *Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.