**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL**
**CAMPUS DE TRÊS LAGOAS**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS**
**PPGLETRAS**

**ZENILDA DURCI**

# A "OUTRIDADE" NA POESIA SOCIAL E NA METAPOESIA DE FERREIRA GULLAR

TRÊS LAGOAS – MS
2025

ZENILDA DURCI

# A “OUTRIDADE” NA POESIA SOCIAL E NA METAPOESIA DE FERREIRA GULLAR

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora Profa. Dra. Kelcilene Grácia

TRÊS LAGOAS – MS
2025

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**A "OUTRIDADE" NA POESIA SOCIAL E NA METAPOESIA DE FERREIRA GULLAR**

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora no Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Linha de Pesquisa: Historiografia Literária: recepção e crítica, do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Profa. Dra. Carina Marques Duarte
UFMS/*Campus* do Pantanal

Profa. Dra. Nismária Alves David
SED/São José do Rio Preto

Profa. Dra. Vivianny Bessão de Assis
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
UFLA

Três Lagoas, 27 de agosto de 2025.

Dedico à minha mãe Zélia (*In memoriam*).

Às minhas irmãs Adriana, Fabiana e Darlene, que sempre foram minha família, fortaleza e alegria.

Agradeço imensamente à professora doutora Kelcilene Grácia, que mesmo antes de ser minha orientadora me recebeu no Programa. Agradeço por suas aulas e orientações;

Agradeço à FUNDECT, por todo apoio que presta à pesquisa, e aos membros da banca por suas valiosas contribuições;

À professora doutora Cristiane Rodrigues de Souza, que iniciou minha orientação;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS/CPTL.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo tratar sobre a questão da "outridade", termo adotado de Octavio Paz, além de um diálogo com o conceito de Michel Collot, presente em poemas que apresentam os temas de cunho social e metapoético nas obras *Dentro da noite veloz* (1975), *Barulhos* (1987) e *Em alguma parte alguma* (2010), de Ferreira Gullar (1930-2016). A relevância das obras mencionadas e do próprio poeta ficam eminentes ao observarmos os três livros escolhidos para compor o estudo, que foram publicados em momentos históricos diferentes: em *Dentro da noite veloz*, Gullar reuniu poemas escritos entre os anos de 1962 e 1974, durante o regime militar, que representam momentos de protesto e de recordação. Posteriormente, em *Barulhos*, há a produção de vários metapoemas e a reflexão sobre o fazer poético, em que o autor demonstra uma postura bastante crítica em relação ao mundo das letras. E *Em alguma parte alguma,* que ocupará boa parte deste estudo, Gullar passa a refletir, principalmente, sobre assuntos existenciais e retorna questões de metapoesia, com arroubos de questões sociais. Com base nessas obras é possível refletir sobre a "outridade" na poesia do escritor, considerando questões sociais, escolhas vocabulares, de linguagem e metalinguagem. A pesquisa justifica-se pela relevância de Ferreira Gullar na poesia brasileira contemporânea e pela relevância do conceito de "outridade". O recorte das três obras permite observar a relação entre engajamento social, reflexão metapoética e questões existenciais, que marcam os pontos mais importantes da poética do autor. Apesar dos muitos estudos existentes sobre o autor e sua obra, este estudo justifica-se também pela escolha singular do corpus e enfoque no viés da "outridade". Estes estudos integram linha de pesquisa Historiografia Literária: recepção e crítica.



Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Metalinguagem; Metapoesia; Outridade.

**ABSTRACT**

The present doctoral research aims to continue studies carried out during the master's degree, highlighting mainly the "otherness", a term adopted by Octvaio Paz, in the works *Dentro da noite veloz* (1975), *Barulhos* (1987) and *Em alguma parte alguma* (2010), by Ferreira Gullar (1930-2016), also taking up some aspects of social poetry and metapoetry. The relevance of the works mentioned and of the poet himself becomes eminent when we observe the three books chosen to compose the study, which were published at different historical moments: in *Dentro da noite veloz*, Gullar brought together poems written between the years 1962 and 1974, which represent moments of protest and remembrance, composed during the military regime. Subsequently, in *Barulhos*, there is the production of several metapoems and a reflection on poetic making, where the author demonstrates a posture quite critical of the world of letters. *Em alguma parte alguma*, which will occupy a good part of this study, the author begins to reflect mainly on existential questions and returns to questions of metapoetry, with raptures of social issues. From these works it is possible to reflect on the "otherness" in the author's poetry, social issues, lexical choices, language and metalanguage. The selection of these three works allows us to observe the relationship between social engagement, metapoetic reflection, and existential questions, which mark the most important aspects of the author's poetics. Despite the numerous existing studies on the author and his work, this study is also justified by the singular choice of the corpus and the focus on the perspective of "otherness". These studies are part of the research line Literary Historiography: Reception and Criticism.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Metalanguage; Metapoetry; Otherness.

**SUMÁRIO**

**1 INTRODUÇÃO** ..... 9
**2 POESIA SOCIAL E METAPOESIA**..... 15
2.1 *Dentro da noite veloz*: de onde nasce a outridade ..... 20
2.2 Histórias de desterros e desterrados: poetas em exílio ..... 37
**3 *BARULHOS*, TODO POEMA É ESTAR FORA DE SI** ..... 45
3.1 Desapossamento, existencialismo e criação poética ..... 54
3.2 O outro que não pertence a outridade.... ..... 65
**4 *EM ALGUMA PARTE ALGUMA*: FERREIRA GULLAR** ..... 72
4.1 A construção do outro e de si mesmo: o fogo encontra sua forma ..... 72
4.2 Memorialismo onírico, a memória em (re)construção ..... 94
4.3 Da memória à consciência da morte ..... 119
**5 CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... 142
**REFERÊNCIAS** ..... 144

# 1 INTRODUÇÃO

Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira (1930–2016), foi poeta, ensaísta, crítico e memorialista brasileiro, reconhecido como um dos principais nomes da poesia brasileira contemporânea. Participou do concretismo e fundou o neoconcretismo, valorizando a expressão subjetiva na arte, e engajou-se politicamente na década de 1960, sendo exilado durante a ditadura, período em que escreveu *Poema Sujo*. Retornou ao Brasil em 1977, consolidando sua produção poética, ensaística e crítica, recebendo prêmios como Camões e Jabuti, além de indicação ao Nobel de Literatura e posse na Academia Brasileira de Letras. Sua obra aborda questões universais do homem, como tempo, memória, linguagem e finitude, atravessando décadas de inovação e reflexão.

Durante nossa pesquisa de mestrado (Dulci, 2010), realizamos um estudo das obras *Dentro da noite veloz* (1975) e *Barulhos* (1987), de Ferreira Gullar, voltado para poesia de tensão social e metapoesia, destacando as marcas do exílio, questões de engajamento social e questões referentes a forma da poesia.

Com a evolução da pesquisa de mestrado, fomos identificando os aspectos mais significativos e que determinavam os rumos da poesia de Gullar, e a questão da representação de figuras como o trabalhador e de si mesmo destacaram-se. O fulcro central dos poemas podiam ser ora o trabalhador, ora a figura do próprio poeta, ora era representado por um prisioneiro, ora por um desaparecido etc., demonstrando como a representação desses diferentes indivíduos são determinantes para o *corpus* selecionado, e de como esses elementos corroboram para a realização da "outridade" da poética de Ferreira Gullar.

Na criação poética, não ocorre um processo uno, o poema não nasce unicamente de uma ideia criada pelo poeta, há uma interferência em seu processo, é como se houvesse um intruso, uma transmutação do próprio poeta que interfere em seu trabalho: "[...] sempre se dá uma colaboração fatal e inesperada" (Paz, 2014, p. 162). Paz explica que durante ato de criação poética, o autor passa por um momento em que parece estar movido por forças alheias a si, força essa, a que alguns autores e teóricos atribuem a ideia de inspiração ou de musa, e que Paz reconhece como um processo refinado e complexo, dando o nome de "outridade".

O próprio Paz, traz no início do capítulo "A inspiração", em *O arco e a lira*, referência ao *Íon*, de Platão, que retrata essa colaboração inesperada (ou esperada) durante o processo de criação:

> No Ion, Sócrates define o poeta como "um ser alado, leve e sagrado, incapaz de produzir se o entusiasmo não o arrastar e o fizer sair de si mesmo [...] Não são os poetas que dizem essas coisas tão maravilhosas, são os órgãos da divindade que nos falam por sua boca" (Paz, 2014, p. 167).

Fica clara a escolha de Paz ao citar o *Íon*, esse deslocamento do eu, descrito tanto por Platão, via Sócrates, quanto por Octavio Paz, confirmam que o poema não é fruto exclusivo da razão ou da vontade consciente, mas resulta de uma experiência de alteridade profunda.

A "colaboração fatal e inesperada", mencionada por Paz (2014, p. 164), evidencia que há, no ato criativo, uma suspensão do controle racional, um momento em que o poeta se torna meio, canal ou instrumento para algo que o ultrapassa.

Essa "outridade" não é apenas uma presença simbólica: ela age, molda, transforma e atravessa o sujeito criador. Nessa perspectiva, a criação poética se configura como um processo de escuta do outro, não necessariamente um outro pessoal, mas um outro que pode ser o tempo, a memória, o inconsciente ou o coletivo. O poeta, então, não escreve sozinho: escreve com o outro, a partir do outro, sendo ele mesmo transformado pela linguagem que o excede.

É pertinente ressaltar, desde já, que na obra poética de Ferreira Gullar esse processo de "outridade" nasce das figuras das vivências e/ou elementos da memória do escritor, se tornando fundamentais na escrita poética. Essa ideia da interferência do contexto e da vivência são reiteradas por Michel Collot, em *O sujeito lírico fora de si*, que versa acerca do processo de escrita poética e afirma, categoricamente, sobre a relação acontecimento real e a poética:

> O elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento fizesse vir à tona seus sentimentos ainda latentes (Collot, 1996, p. 165).

Collot ilustra, nesse trecho, o que ocorre na poética de Ferreira Gullar, e em particular para as obras selecionadas como *corpus* de nossa pesquisa, pois cada uma delas reflete, de modo particular, as vivências do autor, seja o exílio sofrido (*Dentro da noite veloz*), seja uma retomada da vida cotidiana (*Barulhos*) ou o mergulho dentro de si mesmo como poeta e indivíduo (*Em alguma parte alguma*).

Dado os objetivos de nossa pesquisa de mestrado serem mais voltados para questão do exílio, algumas questões de linguagem e metalinguagem, e do tempo limitado de dois anos, a questão da "outridade" na poética do autor não foi abordada, porém demonstrou ter um amplo campo a ser estudado, bem como o campo de atuação de figuras poéticas na construção da "outridade" na poesia de Gullar.

Como já foi mencionado, é importante ser feita a distinção "outridade" e metapoesia. Enquanto a primeira, a "outridade", é exatamente o momento da criação, em que o autor se torna outro, duplo e revela-se ele mesmo: uno; a "outridade" pode ser encontrada em qualquer fazer poético. Por sua vez, a metapoesia é o registro materializado em um poema sobre o criar poético e só se realiza em si mesma. A "outridade" é metapoesia de alguma forma, mas somente a metapoesia aparece escrita no poema.

A obra *Em alguma parte alguma* (2010), de Gullar, traz além de uma representação do homem e do cotidiano, uma perspectiva geral da obra do autor, há referências de todas suas fases poéticas. Nessa obra, as angústias existenciais e a relação homem x universo é observada de um ângulo marcado pela idade do poeta, uma vez que há uma espécie de aceitação dos fatos traumáticos do exílio e um afastamento temporal da militância.

Há uma presença marcante do processo de criação poética dos versos – a metapoesia – que já fora o cerne de *Barulhos* (1987), porém com funções distintas, não há mais a busca pela forma de poema vivo, ideal e em transformação (como o próprio autor enunciava), ademais das questões de conteúdo. O que ocorre agora é o retrato do poeta frente a folha de papel, a hora decisiva da criação, o momento vacilante entre o autor e o papel, os poemas têm um conteúdo intimamente ligado ao conceito de "outridade", de Octavio Paz.

A distinção das obras de Gullar que serviram de *corpus* para os estudos, *Dentro da noite veloz* (1975), *Barulhos* (1987) e *Em alguma parte alguma* (2010), traçam um panorama da obra poética de Gullar. *Dentro da noite veloz* representa um divisor de águas na produção do poeta, que mesmo sendo considerada de menor qualidade por alguns críticos, destaca-se pela singularidade da temática social e do exílio. *Barulhos* demonstra, com clareza, as preocupações com questões de linguagem, tão caras a Gullar. Enquanto *Em alguma parte alguma,* último título poético publicado pelo autor ainda em vida, aborda perspectivas singulares de questões sociais, temáticas de linguagem e apresenta a voz de um poeta maduro.

Vale ressaltar que ainda que em *Barulhos* (1987) estejam centrada em metapoemas e outras questões de linguagem, ela apresenta diversos traços de crítica social e perspectivas assumidas por Gullar no período de exílio, demonstra ainda outra característica singular que é uma tentativa de fusão entre a consciência do poeta e do trabalhador.

*Em alguma parte alguma* (2010), possivelmente devido ao tempo decorrido entre a sua publicação e o período de maior militância política do autor, evidencia poemas de conteúdos diversificados, porém que preservam a intimidade do autor com a representação do cotidiano e essas representações centram-se em suas próprias vivências: a morte, a doença, a presença de animais de estimação, dores existenciais comuns a todos seres humanos, porém enebriadas pelas memórias e experiências do autor. Todos esses temas entrecortados pela questão do fazer poético em sua profundidade, o escritor frente a folha em branco, o poema que não quer ser escrito, o poema no momento de sua criação, o poema que nasce, o poema que é fruta e que é desordem.

Os três livros que são objetos de estudo, *Dentro da noite veloz* (1975), *Barulhos* (1987) e *Em alguma parte alguma* (2010), foram publicados em diferentes momentos históricos e que, assim, revelam as marcas desses períodos históricos e de momentos da vida pessoal e artística de Ferreira Gullar. O primeiro, contém poemas dos anos 1960 e 1970, é publicado pós-exílio e apresenta, além das vivências do exílio, questões ligadas a consciência de classe e ao capitalismo. Como observa Alexandre Pilati, a ligação desses temas em *Dentro da noite veloz* aparece um uso mais regular da primeira pessoa, "[...] como forma de dar força lírica à figura do "homem comum", imerso na trivialidade dos "dias comuns" da cidade grande brasileira" (Pilati, 2017, p. 370).

O segundo, *Barulhos* (1987), recupera, ao menos em parte, a preocupação central de Gullar com a questão da linguagem e da metalinguagem, se afastando um pouco da poesia de tensão social tão típica dos anos 60. Contudo, nessa obra, percebemos o autor fazendo uma comparação de criação poética ao trabalhador, buscando demonstrar o que passa no íntimo de ambos.

Enquanto o terceiro livro, *Em alguma parte alguma* (2010), reúne poemas mais recentes que revelam uma visão mais pacificada de mundo, encontramos as feridas do exílio já em cicatriz encobertas pelo tempo, que tornam a sua representação mais amena. Esta obra é dotada de uma menor fortuna crítica especializada, porém Arrigucci Jr. já definia a poesia mais recente de Ferreira Gullar como:

> Não mais sob o hausto longo da narração, mesmo se na cadência entrecortada pelos capítulos curtos das memórias, mas, sim, condensada no instantâneo lírico, que recorta do fundo histórico e pessoal da experiência seres que foram parte de uma vida e personagens de um romance e agora são também motivos poéticos (Arrigucci Jr., 2010, p. 40).

A obra *Em alguma parte alguma* (2010) reflete, também, o momento no qual as questões de linguagem, que advém muito antes da poesia social de Ferreira Gullar, retornam em sua potência, o ato de criar poeticamente aparece registrado nos poemas em que há o relato do cotidiano do autor, em especial do momento decisivo da "outridade", como nos esclarece Paz, em *O arco e a lira*, que o ato tênue entre o momento da criação e o momento em que o autor escreve e, tomado pela inspiração, torna-se outro.

A poética de Gullar se apresenta entrecortada pela ideia da "outridade" pensada por Paz, na terceira obra sobretudo, que apresenta um autor que não é mais aquele que ansiava pelo "poema ideal" como enunciava em obras anteriores, mas aquele que exalta o momento do lampejo de criação poética, da revelação poética e do mistério da criação.

Em síntese, através do *corpus* apresentado, demonstra-se que as duas das questões fundamentais da poesia lírica, forma e conteúdo, estarão então entre as preocupações desta pesquisa, demonstrando como elas servem para criação da "outridade" na poética de Ferreira Gullar.

A poética de Ferreira Gullar emerge de um profundo compromisso com a realidade social e humana, recusando a visão de um poeta como sujeito isolado que extrai de um "fundo interior" palavras puras, abstratas e imagens idealizadas.

> [...] a criação poética é uma operação durante a qual o poeta tira ou extrai certas palavras do seu interior. Ou, utilizando a hipótese contrária, do fundo do poeta, em certos momentos privilegiados, surgem as palavras. Pois bem, não existe tal fundo; o homem não é uma coisa e muito menos uma coisa estática, imóvel, em cujas profundidades jazem estrelas e serpentes, joias e animais viscosos. Flecha retesada, sempre rasgando o ar, sempre adiante de si, precipitando-se para além de si mesmo, disparado, exalado, o homem avança e cai sem cessar, e a cada passo é outro e é ele mesmo. A "outridade" está no próprio homem. Por essa perspectiva de morte e ressurreição permanente, de unidade que se transforma em "outridade" para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da "outra voz" (Paz, 2014, p.183).

Em geral, é perceptível as ideias de Octavio Paz quanto à concepção de um "fundo" essencial e imóvel no ser humano na poética de Ferreira Gullar, que constrói uma

poesia em que o sujeito lírico se transforma continuamente no contato com o outro e com o mundo. É nesse constante movimento de morte e ressurreição simbólica, de confronto com a alteridade, que se forja sua linguagem poética. Há uma espécie de outra voz que atravessa seus poemas, que não é fruto de uma inspiração mística ou interiorizada, mas sim da escuta radical do outro, o outro oprimido, faminto, esquecido pela história e ao mesmo tempo dele mesmo, como poeta, cidadão e ser humano.

Assim, esta tese propõe investigar como a noção de "outridade", conceito de Paz, entendido de modo muito sucinto, como a presença do outro no próprio sujeito e como força constitutiva do fazer poético, estrutura a obra de Ferreira Gullar, com especial atenção à articulação com a metapoesia e a crítica social.

A poesia de Gullar será analisada como expressão de um sujeito em trânsito, que se constitui no embate com o real e cuja linguagem busca tornar visível o invisível, dar voz ao silenciado e transformar o poema em ato de resistência.

Ante ao exposto, os livros escolhidos apresentam um itinerário da poética de Ferreira Gullar, dando um panorama das mais importantes fases poéticas do autor e de onde provém seus poemas de maior relevância.

## 2 POESIA SOCIAL E METAPOESIA

Antes de estabelecer o diálogo direto com os poemas Ferreira Gullar e a teoria de Octavio Paz, propõe-se uma breve discussão teórica sobre os conceitos fundamentais que atravessam a análise, em especial o da "outridade", para construir um arcabouço crítico para compreender o modo como a poesia de Gullar se constitui nesse entrelugar.

De início faz-se necessário um esclarecimento acerca do conceito de metapoesia e de sua relação com o processo de "outridade". Considerando-se que os termos metalinguagem e metapoesia compartilham significativas aproximações, é fundamental compreender, primeiramente, o que se entende por metalinguagem. Nesse sentido, Haroldo de Campos, no prefácio à primeira edição de sua obra *Metalinguagem*, afirma: "Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem" (Campos, 2013, p. 11). A citação evidencia que o conceito de metalinguagem está diretamente vinculado ao exercício reflexivo sobre a própria linguagem.

Há que se lembrar, como pontua Erza Pound, em *ABC da Literatura*, que a literatura em si tem sua linguagem particular, sendo que "literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (Pound, 1990, p. 32). Dessa forma a reflexão proposta pela metapoesia extrapola o simples debruçar sobra a linguagem, é ao mesmo tempo é um olhar crítico sobre uma linguagem específica e particular, além de carregada de significado: o poema.

Sob essa perspectiva, toda análise crítica que elege a linguagem como objeto de estudo pode ser compreendida como uma análise de caráter metalinguístico. Essa definição coaduna-se, em grande medida, com o que Ferreira Gullar propõe em seus metapoemas. Nesses textos poéticos específicos, o autor expõe seu processo de criação, seus anseios estéticos e poéticos, revelando, também, a influência de sua atuação enquanto teórico e crítico das artes ao longo de sua trajetória.

Enquanto o conceito de outridade, à luz do pensamento de Octavio Paz, implica um movimento de deslocamento do eu em direção a um outro – seja esse outro a linguagem, o leitor, o mundo ou até mesmo o próprio sujeito em transformação no ato criativo. A metapoesia, nesse contexto, não apenas reflete sobre o fazer poético, mas também escancara o conflito entre o sujeito que escreve e a linguagem que, sendo ao mesmo tempo familiar e estranha, exige constante reinvenção.

No prefácio de *O labirinto da solidão*, Octavio Paz (1950) introduz sua reflexão com um fragmento do livro *Juan de Mairena* (1936), de Antonio Machado, no qual o poeta espanhol atribui a seu heterônimo Abel Martín a seguinte ideia:

> O outro não existe: esta é a fé racional, a crença incurável da razão humana. Identidade = realidade, como se, afinal de contas, tudo tivesse de ser, absoluta e necessariamente, um e o mesmo. Mas o outro não se deixa eliminar; subsiste, persiste; é o osso duro de roer onde a razão perde os dentes. Abel Martin, com fé poética, não menos humana que a fé racional, acreditava no outro, na "essencial heterogeneidade do ser", como se disséssemos na incurável outridade que o um padece (Machado, 1936, *apud* Paz, 2006, p. 10).

Ao destacar esse pensamento, Paz contrapõe duas formas de compreender o ser: a razão ocidental, que busca a unidade e a identidade, e a intuição poética, que reconhece o outro como constitutivo e irredutível. A citação funciona como uma chave de leitura para o livro, que irá investigar, entre outras coisas, como a cultura mexicana lida com a alteridade – com o outro dentro e fora de si.

Esse prefácio se articula com o conceito de outridade desenvolvido por Octavio Paz, e parece ser até mesmo uma apropriação, especialmente em sua meditação sobre a identidade e sobre a condição humana em geral. Para Paz, o ser não é pleno em si mesmo; ele é atravessado por uma diferença constitutiva, uma cisão interna que impede qualquer noção estática ou essencialista de identidade. A "essencial heterogeneidade do ser", nas palavras de Machado, ecoa a tese de Paz de que o sujeito está sempre em confronto com alteridades: sociais, históricas, culturais e existenciais.

O fragmento de Antonio Machado é o gérmen da ideia da "outridade" que ocorre no processo de criação. Para desenvolver o conceito, Octavio Paz observa com acuidade a especificidade desse confronto vivenciado pelos poetas no momento da escrita e parte da ideia da inspiração afirmando:

> Para o intelectual – e, também, para o homem comum – a inspiração é um problema, uma superstição ou um fato que resiste às explicações da ciência moderna. Seja qual for o caso, ele pode dar de ombros e apagar o assunto do seu espírito, como quem sacode do terno a poeira do caminho. Os poetas, porém, têm de se confrontar com a questão e viver o conflito (Paz, 2014, p. 172).

Essa ideia é essencial para compreendermos a natureza da metapoesia em autores como Ferreira Gullar, o poeta, ao se debruçar sobre seu próprio processo criativo, não

apenas teoriza sobre o fazer poético, mas se inscreve nesse embate com a linguagem e com a inspiração, reconhecendo-a como uma experiência inescapável, ainda que incontrolável. Desse modo, a metapoesia torna-se o espaço privilegiado em que o sujeito poético dá forma ao seu conflito interior, vivencia a "outridade" e busca, por meio da linguagem, aproximar-se de uma verdade que só pode ser alcançada poeticamente.

A ideia de "outridade", central na reflexão de Octavio Paz, permite compreender a poesia não apenas como um ato de expressão, mas como um processo de reinvenção do sujeito e da linguagem. Na metapoesia, essa reinvenção se dá de forma explícita, pois o poeta passa a tematizar sua própria relação com a palavra, com o mundo e com sua identidade em constante deslocamento.

O que está em jogo, muitas vezes, é uma crise de pertencimento ao tempo, ao espaço, à linguagem, que leva o sujeito poético a uma experiência de perda e reconstrução. Como afirma Paz: "Quando o poeta se sente isolado do mundo, e tudo, até a própria linguagem, foge dele e se desfaz, ele mesmo foge e se aniquila" (Paz, 2014, p. 184).

Esse momento inicial de ruptura é fundamental, pois é a partir dele que surge o gesto criador, o poeta, que, diante do silêncio ou do caos, opta por não sucumbir, mas por enfrentar a desintegração com palavras. Nesse processo, a linguagem não é apenas um instrumento, mas a própria reinvenção da poesia, como nos afirma Octavio Paz:

> E no segundo momento, quando decide enfrentar o silêncio ou o caos ruidoso e ensurdecedor, e gagueja e tenta inventar uma linguagem, é ele mesmo quem se inventa e dá o salto-mortal e renasce e é outro. Para ser ele mesmo tem de ser outro" (Paz, 2014, p. 184).

A metapoesia, nesse sentido, é o lugar privilegiado onde o sujeito lírico se expõe nesse processo de reinvenção, a palavra, longe de ser transparente ou estável, carrega em si a tensão entre o próprio e o alheio, entre o singular e o coletivo. Paz explora essa dimensão ao afirmar: "A palavra poética é revelação da nossa condição original porque com ela o homem efetivamente se nomeia outro, e assim ele é, ao mesmo tempo, este e aquele, ele mesmo e o outro" (Paz, 2014, p. 184).

A "outridade", portanto, não é um desvio ou um acidente na experiência poética, mas o próprio núcleo de sua constituição, o poeta não escreve a partir de uma identidade fixa, mas de um trânsito constante entre si e um outro, que ao mesmo tempo pertence a ele e não pertence, que permanece dormente até o momento preciso de revelar-se.

Enquanto a "outridade" é um termo cunhado por Octavio Paz e inserido no processo de criação poética, a alteridade, como explica Carlos Ceia, em *Dicionário de termos literários,* pode ser compreendida como "Facto ou estado de ser Outro; diferição do sujeito em relação a um outro. Opõe-se a identidade, mundo interior e subjectividade" (Ceia, 2018).

No campo literário, esse conceito ganha contornos próprios: deve ser delimitado e considerado sobretudo nas relações que se abrem poeticamente, nos vínculos dramáticos e nas estruturas narrativas, nas quais o "eu" se vê em constante tensão com o outro, seja entre a identidade autor e de outra pessoa, seja a tensão escrita e interpretação.

O sujeito literário não é estático, ele é dinâmico, em constante processo de autodefinição a partir das vozes que o cercam, como pontua Ceia o eu "[...] só existe em diálogo com os outros, sem os quais não se poderá definir" (Ceia, 2018), pois o processo de autocompreensão só se realiza "pela aceitação e percepção dos valores do outro" (Ceia, 2018).

Nesse sentido a "outridade" remete a uma experiência estética e existencial na criação poética, em que o sujeito se transforma ao enfrentar o silêncio, a linguagem e o próprio ato de escrever. A "outridade" implica um movimento interior em que o poeta, ao buscar uma linguagem nova, renasce como outro, vivenciando a poesia como reinvenção de si.

A alteridade, refere-se ao estado de ser outro, destacando-se como oposição à identidade e à subjetividade, assumindo um caráter mais conceitual e filosófico, sendo aplicada na análise das relações entre sujeitos, especialmente na literatura, onde aparece nas interações dramáticas, narrativas e simbólicas.

Para Alcides Villaça, a alteridade na poesia de Gullar provém da figuração do tempo:

> [...] a expressão do tempo é a expressão de uma alteridade. Visto como Impulso maior de uma Natureza exterior, o tempo surge como categoria estranha ao ser do poeta: os afetos deste e a fenomenologia daquele não se misturam; tempo não é pontuado pelos gestos e sentimentos de um eu rebelado, nem este assimila a indiferença cósmica que vê no eterno (Villaça, 1984, p. 9).

Villaça vê o tempo como uma forma de alteridade para o poeta, pois é algo externo e indiferente aos seus sentimentos. O tempo não se mistura com as emoções do eu, permanecendo como uma presença distante e eterna que o poeta não pode controlar ou assimilar. Alheio, externo ao poeta, diferente da "outridade" que ao mesmo tempo é

possessão e reside, de alguma forma, no ser do poeta, se manifestando no momento da escrita.

Em ensaio publicado na *Revista de Letras,* Rodrigo Guimarães faz um comparativo da concepção de alteridade em Paz, Lavinas e Sartre, e, de forma provocadora, coloca Paz e "outridade" em categoria distinta:

> [...] a formulação levinasiana não se filtra no desenlace da unidade em que se vê a identificação do sujeito cognoscente com a Presença (a otredad). Ao contrário, para Lévinas (1974), a relação do "eu" com o Outro sequer constitui um encontro, visto que não há um plano comum do qual o Mesmo e o "absolutamente Outro" possam participar (Guimarães, 2011, p. 248).

Para Guimarães, a relação com o Outro não se dá por meio de identificação ou unidade, o outro é absolutamente diferente do eu e não pode ser reduzido ao mesmo. Não há um terreno comum entre ambos; por isso, a relação não é fusão nem encontro no sentido tradicional, mas sim um desencontro ético, onde o "eu" é interpelado por uma alteridade que o ultrapassa.

As percepções de Villaça e Guimarães contribuem para nossa abordagem de que a "outridade" é uma categoria única e particular da poesia. A ideia de alteridade vem mudança e muitas vezes decorre da nossa percepção do outro como indivíduo social, histórico e cultural, enquanto a ideia de "outridade", como preconizada por Octavio Paz:

> O homem é temporalidade e mudança, e a "outridade" constitui sua maneira própria de ser. O homem se realiza e se cumpre quando se torna outro. Ao tornar-se outro se recupera, reconquista o seu ser original, anterior à queda ou tombo no mundo, anterior à cisão entre eu e "outro" (Paz, 2012, p. 187).

Para Paz, na "outridade" o poeta projeta-se para fora de si e se realiza no momento da escrita, revelando-se ser ele mesmo. Nesse ponto, o pensamento Michael Collot coincide com o de Paz, e aparecerá em algumas questões levantadas neste estudo. Collot ressalta a criação literária como uma espécie de comunhão:

> A meu ver, uma das vias mais fecundas de uma tal reinterpretação da subjetividade lírica é a da fenomenologia, que não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera, colocando a acentuação em sua ek-sistence, em seu ser no mundo e para outro (Collot, 1996, p. 167).

Collot propõe uma visão da lírica como algo relacional e aberto ao mundo, não mais fechado em si mesmo. Influenciado pela fenomenologia, ele destaca que o "eu" se forma no contato com o exterior, sendo constantemente alterado por essa relação, mas as forças que agem são internas.

A partir dessa fundamentação, a ideia de "outridade" será aprofundada e discutida nos poemas selecionados de Ferreira Gullar, especialmente de poemas selecionados nas obras *Dentro da noite veloz* (1975), *Barulhos* (1987) e *Em alguma parte alguma* (2010)[1]. Neste momento, será possível observar como a "outridade" se manifesta no processo criativo, revelando a tensão entre o poeta e a linguagem, bem como o constante deslocamento identitário que caracteriza a experiência lírica de Gullar.

## 2.1 *Dentro da noite veloz*: de onde nasce a outridade.

Para iniciarmos as análises vamos nos valer das ideia de Pound sobre a poesia que, segundo o teórico, postula é uma forma de arte verbal estruturada como música, sendo "[...] a mais condensada forma de expressão verbal" (Pound, 1990, p. 40), criando imagens impactantes (*phanopoeia*), sonoridade emocional (*melopoeia*) e associações intelectuais profundas (*logopoeia*), sempre com rigor técnico, objetividade e economia expressiva – de modo que cada palavra carrega o máximo de significado, de tal modo que e a obra permanece relevante ao longo do tempo.

Essa concepção encontra ressonância na poética de Ferreira Gullar, que defende uma poesia que emerge do embate entre o sujeito e o mundo, numa construção em que a palavra poética se faz experiência encarnada, na qual o ornamento verbal, a sonoridade, a história e a linguagem colidem.

Essa dimensão encarnada e relacional da linguagem dialoga com "outridade" formulada por Octavio Paz, segundo a qual o "lampejo" poético é fruto do encontro entre a alma do poeta e um outro: o poema nasce não do eu isolado, mas da tensão entre o interior e o mundo exterior. Assim, a definição de Pound de poesia, de uma escrita curta e carregada de sentido em cada palavra, Gullar traz a ideia de poemas porosos, aberto ao outro e à história.

---

[1] Esclarecemos que, aqui, informamos o ano da primeira divulgação dos livros. Para a análise dos poemas das obras, utilizaremos as que constam em *Toda poesia*, publicada pela Editora José Olýmpio em 2004. Faremos a distinção, como se observará, 2004a para os poemas de *Dentro da noite veloz* e 2004b para os poemas de *Barulhos*.

*Dentro da noite veloz* (1975), que analisaremos neste item, traz, majoritariamente, poemas que trabalham questões sociais, momentos do exílio e da ditadura, assim a outridade provém da percepção do sofrimento das pessoas que são vítimas de alguma mazela, do sofrimento do exílio, como ocorreu com o próprio Gullar no momento de escrita da obra, da ditadura, da exploração causada pelo sistema capitalista ou outro sistema que oprima o trabalhador e que subjugue as classes mais desfavorecidas.

Desta forma a "outridade" neste capítulo se apresenta como o deslocamento do eu poético em direção ao outro, seja o mundo, a sociedade ou a própria linguagem. Ferreira Gullar projeta-se para fora de si, incorporando experiências alheias e confrontando a realidade concreta, transformando o poema em espaço de tensão entre sujeito e mundo. Em diálogo com Octavio Paz, a criação poética não surge de uma essência isolada, mas do embate com o externo, tornando a metapoesia um gesto relacional, ético e existencial, no qual o poeta se reinventa continuamente ao se confrontar com o outro.

Aqui, selecionamos alguns poemas de cunho social, nos quais a figura do outro de classe mescla-se com a questão da "outridade", da projeção do autor para fora de si, conforme confluência das ideias expressas por Octavio Paz e Michel Collot.

Os poemas de exílio da década de 70, do ponto de vista formal, apresentam poemas variados tanto em seu tamanho dos versos, como em extensão de suas estrofes. Possuem versos em sua maioria brancos e muitas vezes livres.

Iniciamos o estudo da perspectiva social a partir do poema "A bomba suja", que possui um maior número de estrofes em comparação com outros da mesma obra. Uma das particularidades desse poema é a presença da palavra "diarreia" que remete aos propósitos poéticos do autor, que tem a predileção por uma escrita de poemas que sejam incômodos, questão expressa inclusive em sua metapoética e que será trabalhada mais adiante.

Introduzo na poesia
A palavra diarreia.
Não pela palavra fria
Mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais.

No dicionário a palavra
é mera ideia abstrata.

Mais que palavra, diarreia
é arma que fere e mata.

Que mata mais do que faca,
mais que bala de fuzil,
homem, mulher e criança
no interior do Brasil.

Por exemplo, a diarreia,
no Rio Grande do Norte,
de cem crianças que nascem,
setenta e seis leva á morte.

É como uma bomba D
que explode dentro do homem
quando se dispara, lenta,
a espoleta da fome.

É uma bomba-relógio
(o relógio é o coração)
que enquanto o homem trabalha
vai preparando a explosão.

Bomba colocada nele
muito antes dele nascer;
que quando a vida desperta
nele, começa a bater.

Bomba colocada nele
Pelos séculos de fome
e que explode em diarreia
no corpo de quem não come.

Não é uma bomba limpa:
é uma bomba suja e mansa
que elimina sem barulho
vários milhões de crianças.

Sobretudo no nordeste
mas não apenas ali
que a fome do Piauí
se espalha de leste a oeste.

Cabe agora perguntar
quem é que faz essa fome,
quem foi que ligou a bomba
ao coração desse homem.

Quem é que rouba a esse homem
o cereal que ele planta,
quem come o arroz que ele colhe
se ele o colhe e não janta.

Quem faz café virar dólar
e faz arroz virar fome

é o mesmo que põe a bomba
suja no corpo do homem.

Mas precisamos agora
desarmar com nossas mãos
a espoleta da fome
que mata nossos irmãos.

Mas precisamos agora
deter o sabotador
que instala a bomba da fome
dentro do trabalhador.

E sobretudo é preciso
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma de fome
pela arma da esperança (Gullar, 2004a, p. 156-158).

Ao usar o termo "diarreia" como símbolo de denúncia social, o poeta escancara a realidade invisibilizada dos corpos famintos e marginalizados. Essa escolha linguística, aparentemente grotesca e dissonante, não visa à escatologia gratuita, mas à invasão do real, do concreto, do corpo e da dor no espaço da linguagem poética. Nesse gesto, o poeta reconhece que a poesia não é pura invenção subjetiva, mas sim resultado do confronto com o mundo, com aquilo que o ultrapassa a "colaboração fatal e inesperada", dita por Paz (2014, p. 164).

A palavra "diarreia", mais do que um tabu verbal, é portadora de significados que incomodam e desestabilizam. O poeta não a escolhe "[...] pela palavra fria, / mas pelo que ela semeia", ou seja, pelo impacto simbólico e visceral que carrega. A "outridade" se manifesta aqui como presença do outro silenciado, que fala através do poeta, trata-se de uma poesia que se constrói no embate com o real, em que a linguagem metafórica é ferramenta de denúncia, uma vez que o poema critica o capitalismo e seu poder de "[...] café virar dólar/e faz arroz virar fome", o que remete a ideia de um país tão abundante sofrer com a pobreza e a miséria.

Gullar afirma: "Mais que palavra, diarreia / é arma que fere e mata", palavra nesse sentido, não emerge de um "interior" lírico idealizado, mas do corpo social, das estatísticas cruéis, da vida precária de crianças no sertão do Brasil, a criação poética se torna, assim, gesto político, social e humano.

A ideia de que o poeta carrega em si um "fundo", um repositório misterioso e imutável de palavras e imagens, é negada por uma visão que compreende o ser humano

como movimento constante, “flecha retesada”, sempre se refazendo e se superando. Nessa perspectiva, a poesia não brota de uma essência oculta, mas nasce do embate entre o sujeito e o mundo, das tensões que atravessam a experiência concreta da existência. É nesse contexto que o poema “A bomba suja”, de Ferreira Gullar, é expressão vívida da "outra voz", como defendida por Octavio Paz – aquela que irrompe do próprio processo de transformação do ser humano em sua relação com o real.

A poesia, nesse caso, é veículo de alteridade: transforma o “eu” em “nós”, o lírico em ético. Gullar, ao escrever, não se volta para dentro de si em busca de símbolos ancestrais, mas se projeta para fora, para o mundo, rasgando o ar como a flecha da metáfora inicial. Sua voz poética é resultado do contato com a realidade concreta.

O poeta se insere no discurso unindo sua voz ao daquele que sofre “Mas precisamos agora/desarmar com nossas mãos/ a espoleta da fome”, o poema culmina na expressão metafórica do desejo de mudar o contexto social “trocar a arma de fome/pela arma da esperança”.

Apesar de fortemente marcada por aspectos sociais, o poema apresenta contornos de metapoesia, como se observa nos versos “Quem fala em flor não diz tudo/Quem me fala em dor diz demais”. Essa perspectiva fica mais clara ao leitor que conhece as pretensões poéticas de Gullar, que enuncia que deseja escrever uma poesia incômoda, transformadora.

No poema “Boato”, encontramos a mescla de motivações sociais com o fazer poético de forma ainda mais intensa e clara:

Espalharam por aí que o poema
é uma máquina
        ou um diadema
que o poema
repele tudo que nos fale à pele
de Hiroxima
que o poema só aceita
a palavra perfeita
ou rarefeita
ou quando muito aceita a palavra neutra
pois quem faz o poema é um poeta
e quem lê o poema, um hermeneuta.

Mas como, gente,
se estamos em janeiro de 1967
e é de tarde
e alguns fios brancos já me surgem no pentelho?
como ser neutro se acabou de chover e a terra cheira
e o asfalto cheira

> e as arvores estão lavadas com suas folhas
> e seus galhos
> existindo?
> como ser neutro, fazer
> um poema neutro
> se há uma ditadura no país
> e eu estou infeliz?
>
> Ora eu sei muito bem que a poesia
> Não muda (logo) o mundo.
> Mas é por isso mesmo que faz poesia:
> Porque falta alegria.
> E porque há alegria
> Se quer mais alegria! (Gullar, 2004a, p.190).

O poema integra a produção crítica de Gullar em relação à poesia desvinculada da vida e da experiência concreta, inserido no contexto político da década de 1960 e escrito em tom coloquial, irônico e existencial. O poema propõe uma reflexão sobre o fazer poético, combatendo concepções idealizadas que tratam o poema como arte fechada. Gullar responde à visão que reduz o poema a uma "máquina" ou "diadema", que exige apenas a "palavra perfeita", "rarefeita" ou "neutra", reforçando uma estética elitista, hermética e alienada da realidade histórica.

O poeta ironiza esse modelo impessoal da poesia, contrapondo-o à própria condição humana e histórica de quem escreve: "como ser neutro se acabou de chover e a terra cheira / e o asfalto cheira / e as árvores estão lavadas com suas folhas / e seus galhos / existindo?". Ao afirmar que sente o cheiro da terra, que vê as folhas lavadas, que percebe os fios brancos surgindo nos pelos pubianos, Gullar invoca a realidade do corpo e do tempo, o peso da experiência vivida – elementos que os defensores da poesia "neutra" gostariam de apagar. O poema, assim, nasce do mundo e com o mundo, não se situando nem acima nem fora dele.

Essa concepção encontra eco direto na ideia de "outridade" proposta por Octavio Paz, que vê a criação poética como um gesto relacional, dialógico e existencial. Paz afirma:

> As palavras não estão em parte alguma, não são algo dado, que está nos esperando. É preciso criá-las, é preciso inventá-las, como nós criamos e criamos o mundo todos os dias. Como inventar palavras? Nada sai do nada. Mesmo que o poeta pudesse criar do nada, qual seria o sentido de falar de inventar linguagem? A linguagem é, por natureza, diálogo. A linguagem é social e sempre implica, pelo menos, dois: aquele que fala e aquele que ouve. Assim, a palavra que o poeta inventa – aquela que por um instante que é todos os instantes se evaporou ou se transformou

> em um objeto impenetrável – é a palavra de todos os dias. O poeta não tira de si. Tampouco vem do exterior. Não há exterior nem interior, como não há mundo à nossa frente: desde que somos, somos no mundo e o mundo é um dos constituintes do nosso ser (Paz, 2014, p. 184-185).

O pensamento de Paz fica explícito no poema, perceptível quando Gullar rejeita a ideia de que o poema seja fruto de uma essência isolada ou de um espírito autossuficiente. A linguagem, no poema, não é pura invenção pessoal nem mero reflexo do externo, mas algo que se constrói na fricção entre sujeito e mundo, entre quem escreve e quem lê, entre o corpo e a história. A poesia, então, não é feita de palavras distantes, mas da palavra de todos os dias, daquilo que pulsa entre o cheiro da chuva e o mal-estar diante da ditadura. A linguagem se dá como matéria compartilhada, construída no lugar do "eu" e do "outro".

Ao reconhecer: "Ora eu sei muito bem que a poesia / não muda (logo) o mundo. / Mas é por isso mesmo que faz poesia: / Porque falta alegria. / E porque há alegria / se quer mais alegria!". Gullar não se contradiz, mas reafirma a função vital da poesia: ela pode não ser uma arma direta de transformação, mas é o gesto que resiste à apatia, à mudez, ao automatismo da linguagem morta.

É possível, ainda, observar procedimentos semelhantes no poema "Não há vagas", da mesma obra, ambos questionam sobre o que o poeta pode ou não escrever num poema e reiteram a posição inconformada e ativa perante a questões sociais:

> – 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 (Gullar, 2004a, p.162).

O que pertence ou não ao poema, aparece como reflexão recorrente no livro *Dentro da noite veloz*, reafirmando a identidade do poeta, sua identificação com questões sociais e as forças que operam e atuam no processo da "outridade". A identificação com a temática simples, vai se intensificando, como também o enunciar do poeta sobre essa preferência. O poema "Coisas da terra" é um exemplo disto.

> Todas as coisas de que falo estão na cidade
> entre o céu e a terra.
> São todas elas coisas perecíveis

> e eternas como o teu riso
> a palavra solidária
> minha mão aberta
> ou este esquecido cheiro de cabelo
> que volta
> e acende sua flama inesperada
> no coração de maio.
>
> Todas as coisas de que falo são de carne
> como o verão e o salário.
> Mortalmente inseridas no tempo,
> estão dispersas como o ar
> no mercado, nas oficinas,
> nas ruas, nos hotéis de viagem.
> São coisas, todas elas,
> cotidianas, como bocas
> e mãos, sonhos, greves,
> denúncias,
> acidentes de trabalho e do amor. Coisas,
> de que falam os jornais,
> às vezes tão rudes
> às vezes tão escuras
> que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade.
>
> Mas é nelas que te vejo pulsando,
> mundo novo,
> ainda em estado de soluços e esperança (Gullar, 2004a, p.174).

O poema "Coisas da Terra" mantém o foco em elementos concretos da vida urbana e operária, dotando-os de valor simbólico e existencial. O gesto de Gullar não é apenas estético, mas também ético: trata-se de reconhecer e dar voz àquilo que é frequentemente marginalizado no discurso dominante.

Segundo Paz:

> A experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser. [...] O homem é carência de ser, mas também conquista do ser (Paz (2014, p. 161).

A outridade, nesse contexto, é a percepção do que está fora de si como condição para a constituição do sujeito e da linguagem. Gullar opera, nessa intersecção, ele e o mundo, ao tematizar o cotidiano. É exatamente nessa relação que a “outridade” se realiza: o eu poético se constitui ao se projetar para fora de si, ao buscar no outro, o outro social, o outro do tempo, o outro do ser, e neste poema representado nas coisas do mundo.

A poesia é o espaço privilegiado que permite o encontro com aquilo que está fora, com aquilo que não é ainda, que não foi criado/escrito. Na estrofe final do poema, quando

Gullar afirma que "é nelas que te vejo pulsando, mundo novo, ainda em estado de soluços e esperança", revela-se essa dimensão de projeção, a poesia não apenas reconhece o outro, mas o antecipa e o cria.

Em "Coisas da terra", a poética de Gullar é atravessada pela concretude da experiência e pela dimensão social da linguagem, e a "outridade", longe de ser apenas um conceito abstrato, revela-se como categoria operatória do fazer poético: é no outro que o poeta encontra a o gatilho transformar do mundo em palavra, e do poeta em outro.

Há poemas, em *Dentro da noite veloz*, mais impregnados das questões das ditaduras latino-americanas e que têm também em sua essência a questão da vivência, e, desta forma, apresentam a questão da "outridade" afetada de forma intensa pelos sentimentos. Nessa esteira, temos o poema "Dentro da noite veloz", que relata a captura e morte do revolucionário Ernesto Che Guevara.

Por meio desse poema, a noite veloz revela-se como a ditadura, a perseguição, um período obscuro da história compartilhado por diversas nações de diferentes regimes ditatoriais. O poema assume um tom narrativo, e noticioso, ao mesmo tempo que dá nuances de suspense do que irá acontecer, fornece detalhes como num relato investigativo.

> Na quebrada do Yuro
> eram 13:30 horas
> (em São Paulo
> era mais tarde, em Paris anoitecera;
> na Ásia o sono era seda)
> Na quebrada
> do rio Yuro
> a claridade da hora
> mostrava seu fundo escuro:
> as águas limpas batiam
> sem passado e sem futuro.
> Estalo de mato, pio
> de ave, brisa
> nas folhas
> era silêncio o barulho
> a paisagem
> (que se move)
> está imóvel, se move
> dentro de si [...] (Gullar, 2004a, p. 195).

O poema tem início por meio da criação do ambiente no qual se desenrolará o fato principal, a morte de Che Guevara. O poema, dividido em oito partes com marcações de

numerais romanos, reforça a ideia de narração, como se fossem os capítulos de um livro, dando ares de final de poesia épica:

> III
> Ernesto Che Guevara
> teu fim está perto
> não basta estar certo
> pra vencer a batalha
>
> Ernesto Che Guevara
> entrega-te à prisão
> não basta ter razão
> pra não morrer de bala
>
> Ernesto Che Guevara
> não estejas iludido
> a bala entra no teu corpo
> como em qualquer bandido [...] (Gullar, 2004a, p. 195).

Uma espécie de caráter épico se intensifica ainda mais na parte IV do poema, a criação do ambiente obscuro, do suspense, sequências de ações, com versos mais longos e construídos em uma única estrofe, consolidam a história contada. A densidade visual se transmuta na tensão do momento que é narrado:

> [...]
> grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
> sobrevoando países
> em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
> Uma greve em Santiago. Chove
> na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
> nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
> de Montevidéu. À beira da estrada
> muge um boi da Swift. A Bolsa
> no Rio fecha em alta
> ou em baixa.
> Inti Peredo, Benugno, Urbano, Eustáquio, Ñato
> castigam o avanço
> dos *rangers*.
> Urbano tomba,
> Eustáquio,
> Che Guevara sustenta
> o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
> o joelho, no espanto
> os companheiros voltam
> para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
> A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos (Gullar, 2004a, p. 197).

A marcação dos espaços com nomes de cidades instiga a veracidade dos fatos, de modo que ressalta o aspecto investigativo dos versos, apesar de ser fato consumado. Os espaços, todos da América Latina, delimitam os regimes sob o qual o autor se debruça, o que fica mais claro na parte VI do poema:

> A noite é mais veloz nos trópicos
> (com seus
> monturos) [...] (Gullar, 2004a, p. 199).

Assim, o espaço do poema se delimita de forma clara, a América Latina é o fulcro central de onde provém as questões sociais desta obra, a posição geográfica, relatada nos poemas de "Dentro da noite veloz", se desloca livremente de um lugar a outro, sem seguir uma sequência, dando a ideia de uma disposição dos poemas na obra, ao acaso, sem seguir uma ordem cronológica ou espacial.

Um pouco mais adiante, temos o poema "Anticonsumo", que aborda ideias socialistas com as quais o autor teve contato mais estreito na então União Soviética durante o exílio. O poema parte do conceito de exploração, do consumo e do capitalismo, sugeridos pelo título, propondo uma vida sem consumo:

> Como vai longe o dia, Maninho,
> Em que a gente podia ser comum
>
> Entre ervas burras, folhas moldadas de mamona
> e sala
> 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, 2004a, p. 207).

O poema sugere uma vida simples, num ritmo que seja ditado pelas necessidades e vontades do dia a dia, uma rotina ligada a natureza e a pureza, todos os elementos do poema sugerem esse ambiente, exceto pelo título, que traz a ideia do consumo e, consequentemente, do capitalismo, nos quais residem a questão social. Ao que tudo

indica, trata-se um poema sobre a natureza e a pureza de uma vida simples, sem complicações.

A questão do exílio e da ditadura aparecem de modo recorrente e muitas vezes ligada à subjetividade, o que faz necessário uma interpretação aprofundada e atenta às muitas nuances dos poemas. A exemplo disso, temos o poema "Ao nível do fogo", que, desde seu título, traz a ideia de arma ou poder de fogo, uma interpretação é possível ao avançar na leitura dos versos:

> [...]
> falo
> e por muitos incêndios ao meu redor
> no incêndio do mar às minhas costas
> (ou a lembrança)
> no alto incêndio das nuvens sobre as cidades
> no incêndio das frutas na mesa de jantar
> [...] (Gullar, 2004a, p. 229).

A subjetividade e a linguagem metafórica são intensas. As imagens criadas, um possível pôr do sol avermelhado nas águas do mar, os verbos no passado, o uso da palavra lembrança e da folha da mamona dão caráter memorialístico ao poema podendo sugerir a paisagem da infância de São Luís do Maranhão.

Também está contida no poema a questão do particular e do universal, do micro para o macro, que consistiria em expressar tantas ideias, características ou sentimentos particulares a subjetividade de um ser até chegar na complexidade do universo ou vice-versa. Este tema será abordado em maior profundidade no segundo capítulo desta tese, na análise de *Em alguma parte alguma*.

A questão da universalidade e particularidade, ou de mesma matéria, é um dos fios que tecem a poética de Ferreira Gullar, sem que seja abordado de modo religioso, mas talvez de uma perspectiva mística. Algumas vezes aparecendo como a ideia de que tudo no mundo são sistemas, como ocorre no período neoconcreto, no qual a linguagem é o sistema que é alvo de destruição, segundo o que pregava o autor, ou mesmo em seus últimos escritos, que analisaremos mais adiante, que, por vezes, fazem comparações entre o autor como ser, matéria e legado, em oposição à grandeza do universo.

Outro contorno importante da poética de Ferreira Gullar que se delineia em *Dentro da noite veloz* é a ideia de permanecer existente ou presente de alguma forma, mesmo após a ausência ou a morte. O poema "Cantiga para não morrer", que foi objeto de muitos estudos e já esteve até mesmo em livros didáticos, parece, à primeira vista, ser um poema

amoroso de despedida e esperança. No entanto, se lido sob o viés do exílio e da poética de Ferreira Gullar como um todo, revela questões fundamentais da escrita do poeta:

> Quando você for se embora,
> moça branca como a neve,
> me leve.
>
> Se acaso você não possa
> me carregar pela mão,
> menina branca de neve,
> me leve no coração.
>
> Se no coração não possa
> por acaso me levar,
> moça de sonho e de neve,
> me leve no seu lembrar.
>
> Esse aí também não possa
> por tanta coisa que leve
> já viva em seu pensamento
> menina branca de neve,
> me leve no esquecimento (Gullar, 2004a, p. 222).

A despedida parece terna, mas se analisado o contexto de ausências, sofrimento e despedidas forçadas criado pelo período ditatorial, revela muitos outros significados. Escrito durante o período de exílio, Gullar se envolveu em um relacionamento extraconjugal com uma russa em Moscou, relação que foi narrada pelo próprio autor no livro *Rabo de Foguete*, escrito em 1998, que contém muitos relatos do período de exílio.

A imagem da neve remonta à cidade coberta de neve que presenciou o envolvimento amoroso do poeta, assim como à cor da pele da mulher com a qual se envolveu. Quando Gullar foi enviado da antiga União Soviética para o Chile pelo partido comunista que lhe recebera no processo de exílio, a despedida entre o casal resultou, possivelmente, na composição desse poema, como é perceptível no próprio dizer de Gullar sobre a última vez que viu Elônia, sua moça branca de neve:

> – Fiz um poema para você – disse eu,
> – Está aí contigo? Me mostra.
> Tirei o poema do bolso e entreguei a ela. [...]
> [...] Saí andando. Adiante me voltei e acenei para ela que permanecia no mesmo lugar. Apertei o passo. “Estou cada vez mais longe dela”, pensei comigo. “Como pode? Estou caminhando deliberadamente na direção contrária à minha felicidade”. Na última curva da alameda, olhei para trás, mas já não a vi (Gullar, 2003, p. 119).

Essa passagem reforça o caráter autobiográfico da poesia de Ferreira Gullar. Não que exista arte pura e intocada pelas vivências de quem a produz, mas o que o ocorre com Gullar é que sua poética, em muitos momentos, é autobiográfica, imagem refletida e artística de sua vida.

Por exemplo, o poema "A poesia" propõe uma metapoética que investiga "onde está / a poesia", partindo de uma crítica aos críticos que, segundo o poeta – que também é crítico da poesia –, são cientistas que "esquartejam Púchkin e Baudelaire". O mais peculiar neste poema é que coexistem nele duas das questões mais recorrentes da poética de Ferreira Gullar: a metalinguagem e a poesia social, como se observa desde a terceira estrofe:

> [...]
> Baixa-se uma portaria: é proibido
> misturar o poema com Ipanema.
> O poeta depõe no inquérito:
> meu poema é puro, flor
> sem haste, juro!
> Não tem passado nem futuro.
> Não sabe a fel nem sabe a mel:
> é de papel.
> Não é como açucena
> que efêmera
> passa.
> E não está sujeito a traça
> pois tem a proteção do inseticida.
> Creia,
> O meu poema está infenso à vida (Gullar, 2004a, p. 223).

Os dados autobiográficos voltam a fazer parte do poema quando o autor enuncia que "misturar o poema com Ipanema" não é permitido, e o "poeta responde inquérito" retrata claramente o momento histórico da ditadura militar no Brasil, os cenários do Rio de Janeiro, a participação do poeta no diretório do partido comunista que culminou em perseguição e exílio do autor, assim como a prestação de inquéritos ao retornar ao país, relatos contidos na narrativa autobiográfica *Rabo de Foguete*.

Outra ideia contida nesse poema será revisitada na obra *Barulhos* com o poema "Não há vagas", que explora o tema do que pode ou não ser dito no poema, seja por caber ou poder. A perspectiva adotada pelo poeta nas duas situações provém de questões sociais, não só vivenciadas pelo autor, como no caso da perseguição da ditadura, mas também da inflação que atingiu grande parte da população brasileira.

A perspectiva autobiográfica de Gullar se dá por toda sua participação ativa desde a década de 1960 na militância social através do engajamento em centros sociais e dos poemas de cordel. Todas essas questões são intensamente enraizadas em toda obra do autor, não só da poética como também da crítica que abordou em profundidade o assunto da cultura de massa, que, em muito, é fruto dos meios de produção capitalista.

A quarta estrofe enuncia, como em manchetes de jornal, uma crítica ao lugar do poeta na sociedade, localizando-o ao lado de outras notícias peculiares:

> [...]
> "Suspeito de atividades subversivas foi detido ontem
> o poeta Casimiro de Abreu"
> "A Fábrica de Fiação Camboa abriu falência e deixou
> sem emprego uma centena de operários"
> "A adúltera Rosa Gonçalves, depondo na 3ª Vara de Família,
> afirmou descaradamente: "Traí ele, sim. O amor acaba, seu juiz"
> (Gullar, 2004a, p. 223).

De forma semelhante ao poema "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira, Gullar recorre ao que vacilamos entre notícia verdadeira e uma notícia criada, tudo isso para dizer que a "vida é suja". A ideia de algo "sujo" é muito particular na poética de Ferreira Gullar, uma vez que será parte do nome de uma das suas obras mais emblemáticas do autor, *Poema sujo* (1976), escrito pouco tempo depois de *Dentro da noite veloz* (1975), quando Gullar estava exilado no Chile sem ter asilo político e na incerteza do retorno para o Brasil.

O poema segue explorando com a transcrição de uma estrofe da cantiga "Ciranda Cirandinha", justamente aquela que fala do anel e do amor, e dessa estrofe segue em reflexão sobre o amor se acabar. As ideias são engendradas sem muita uma sequência lógica, uma estrofe faz referência à outra. Porém, temos a sensação de que o autor coloca no poema tudo que vem à sua mente, como numa frequência onírica.

Essa aparente perda de controle denota o processo de "outridade" em sua forma máxima, aquele que escreve não pertence mais a si mesmo e deixa jorrar de si tudo que estava encoberto pelas camadas da consciência, o que se assemelha ao monólogo interior, um recurso tradicional da narrativa.

A justaposição contínua de ideias, como um jorrar de forma interrupta e sem reflexão, na poesia de Gullar possibilita trazer para a poesia um recurso muito presente na narrativa. Essa aparente desconexão das partes do poema advém de dois fatores fundamentais: o primeiro é que muitos dos poemas de Gullar apresentam traços narrativos

e, por isso, tendem a revelar o segundo fator, que consiste em uma poética autobiografia, dotada dos sentimentos e transformações que o autor passa durante a vida.

Por exemplo, nos versos de "A poesia", temos uma sequência de pensamentos e lembranças retrospectivas:

recostada no divã da sala
depois de tudo
a poesia ri de mim
Ih, é preciso arrumar a casa
que Andrey vai chegar
É preciso preparar o jantar
É preciso ir buscar o menino no colégio
lavar a roupa limpar a vidraça
O amor
(era muito? era pouco?
era calmo? era louco?)
passa
A infância
passa
a ambulância
passa (Gullar, 2004a, p. 224).

Uma sequência em que se misturam memórias do poeta do exílio na antiga União Soviética com a personificação da poesia – que ri do autor, da sua tragédia pessoal talvez, ou da sua busca incessante, ao longo da vida, pela escrita ideal, estilo que passou por muitas transformações.

A questão das fases de escrita aparece nesse poema não só por citar a poesia que ri, que sugere o autor buscando o que se nega a entregar a ele, a escrita idealizada e realizada sobre o papel. Outros elementos trazem de volta fases anteriores da escrita de Gullar, como a irregularidade expressiva do tamanho dos versos, no qual alguns são mais longos e outros mais curtos e fragmentados, e do uso da pontuação, que se intensifica nas estrofes finais com a decomposição das palavras, o que remonta ao período de poesia concreta, que culminou no projeto de poesia neoconcreta do qual o autor foi um dos idealizadores, como visto nos versos abaixo:

Poesia – deter a vida com palavras?
Não – libertá-la,
fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-
esia – falar
o dia (Gullar, 2004a, p. 225).

A inobservância de algumas regras da língua e a reorganização do verso tradicional eram constantes na ideologia que resultaria no que Gullar classificaria como desejo de destruir a linguagem. Nessa poesia fragmentária da década de 1950, ao mesmo tempo que agride o idioma para cria novos modo de dizer, a interrupção repentina do verso e a fragmentação da palavra, além de agregar ao ritmo do verso, trazem uma nova percepção da palavra poesia: torna-se poesia. A sonoridade da primeira parte da palavra saí quase que institivamente mais tônica, como em uma queixa.

A estrofe final não marca em qual momento e em qual local se passa a reflexão proposta pelo poema. Sendo um dos últimos poemas da obra, pode também indicar um dos últimos momentos do exílio e, por isso, pode remontar à queda de Salvador Allende no Chile, presenciada por Ferreira Gullar, que, por mais que fora um momento de tensão, de tomada de poder à força pelos militares, era também um momento de luta:

> Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?
> Ele
> bicava o chão há pouco
> era um pombo mas
> súbito explode
> em ajas brulhos zuales brulhas zalas
> e foge!
> como chamá-lo? Pombo? Não:
> poesia
> paixão
> revolução (Gullar, 2004a, p. 225).

A perspectiva de Gullar como expectador do golpe no Chile mistura-se à ideia de poesia, mas o que se torna eminente aqui é a poesia como revolução, com a transformação da linguagem, das palavras criadas e das sonoridades que lembram o bater de asas de um pombo e da confusão de sons que uma revoada causa, transmitidos pela aliteração sobretudo no verso "em ajas brulhos zuales brulhas zalas".

O poema todo parece representar a confusão mental e o medo pelo qual o autor passava nesse momento de exílio na América Latina, tão perto de seus algozes que estavam em solo vizinho, do golpe no Chile que também podia colocar sua vida em risco e, nesse mesmo tempo, prepara-se o terreno para o *Poema Sujo* que viria em sequência, na expressão intencional de um desabafo espontâneo e supremo dessa espécie de monólogo interior poético.

Edward Said, um dos maiores estudiosos sobre exílio na atualidade, alerta e nos diz que: "Ver um poeta no exílio — ao contrário de ler a poesia do exílio — é ver as

antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par" (Said, 2003, p. 47), que nos possibilita compreender que tudo que se vê aqui não passa da superfície de um oceano profundo e escuro.

## 2.2 Histórias de desterros e desterrados: poetas em exílio

> Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente (Candido, 2011, p. 17).

Antonio Candido pontua a necessidade da observação das artes, mais especificamente da literatura, sob a tríade que compõe qualquer produção artística: a sociedade, a psique humana e a linguagem adotada para realizá-la. Em nosso estudo, estes elementos interagem em processos que se relacionam de modo íntimo com a "outridade".

A prospecção de Candido deixa proeminente que nenhuma obra artística existe dissociada da realidade que envolve sua edificação. No entanto, o que ocorre com Gullar é uma mescla entre a arte e a vida social, que não pode ser concebida como mera militância ou biografia, mas resulta nas peculiaridades de sua obra.

Essa perspectiva vai ao encontro do que já enunciava Adorno em 1957, quando o teórico destaca que o social não é um conteúdo externo à arte, mas está inscrito em sua forma:

> A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela, É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. 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 (Adorno, 2003, p. 66).

Para Adorno, a arte não é mero reflexo social nem confissão subjetiva isolada, é na forma estética, na linguagem construída, que o social se inscreve com maior densidade. A experiência individual, ao ser elaborada formalmente, deixa de ser apenas pessoal e se torna expressão do universal histórico e coletivo.

Gullar realiza precisamente o que Adorno e Candido formulam: ele transforma vivências particulares e históricas em matéria estética, sem reduzi-las à mera denúncia

nem à confissão. O sofrimento político, o exílio, a memória da infância, a linguagem do cotidiano, tudo é transfigurado poeticamente, sem perder sua tensão com o real.

A formulação de Adorno diz muito sobre a "outridade" em Gullar: o "eu" lírico de sua poesia não é fechado em si, mas é atravessado pelo outro, que ainda não é aquele que se forma no momento da criação poética, mas o outro que passa pelo sofrimento, pelos mortos, pelas memórias, suas e alheias, pela história nacional. O poema é um corpo permeável, um lugar onde o outro ganha voz no interior da subjetividade do poeta.

A orientação sociológica adotada por Ferreira Gullar, inquestionavelmente, configura-se como um fator preponderante em sua totalidade autoral. Os cordéis por ele concebidos resultam como inequívoco paradigma desse compromisso social, assim como os fatos que teriam como desfecho sua experiência de exílio. Se alargarmos a observação que se faz a Gullar à poesia latino-americana, vislumbraremos um protagonista tão proeminente quanto Gullar na figura de Pablo Neruda.

Pablo Neruda, poeta chileno nascido em 12 de julho de 1904 em Parral e falecido em 23 de setembro de 1973, produziu uma extensa obra poética que trata uma ampla gama de temas, incluindo natureza, política, justiça social e a condição humana. A poesia de Neruda evoluiu ao longo do tempo, passando por diferentes fases, desde uma abordagem mais simbolista até uma expressão mais direta e socialmente engajada.

Neruda também teve uma carreira política, foi eleito senador no Chile pelo Partido Comunista e, por um período, serviu como diplomata em várias embaixadas. No entanto, durante a presidência de Gabriel González Videla (1946-1952), o Presidente que se tornou hostil aos comunistas, e Neruda enfrentou perseguição política e teve que se exilar, particularmente na Europa.

A trajetória pessoal de Neruda e Gullar experimentam pontos muito semelhantes, ainda que Neruda seja de uma geração anterior a de Gullar, resultando em poéticas, de certo modo, semelhantes. Tomemos como exemplo os emblemáticos os poemas "O açúcar" de Ferreira Gullar e "La United Fruit Co" de Pablo Neruda. O poema de Gullar denuncia as péssimas condições de trabalho dos trabalhadores do açúcar no interior de Pernambuco, uma herança do período colonial de exploração. Vale ressaltar que, quando o poema foi escrito, as leis trabalhistas estavam sendo recentemente implantadas no Brasil (1943) e, de maneira lenta, foram alcançando os trabalhadores. É alarmante perceber que, atualmente, tais leis ainda não tenham atingido a todos:

[...] Em lugares distantes, onde não há hospital

> nem escola,
> homens que não sabem ler e morrem
> aos vinte e sete anos
> plantaram e colheram a cana
> que viraria açúcar (Gullar, 2004a, p. 165).

A crítica é direta e clara. O autor compara sua realidade de mesa posta e café em Ipanema com a realidade do trabalhador, evidenciando as relações de trabalho e a exploração resultante do capitalismo. Revela-se que nesse poema, como em muitos outros de *Dentro da noite veloz*, a "outridade" nasce da percepção de Gullar do outro e se realiza no poema.

O poema de Neruda, "La United Fruit Co", não diferente do poema de Gullar, denuncia as ações de empresas, como a United Fruit Company, citada diretamente no poema, essa e outras empresas, mencionadas ou não no poema, que tiveram um impacto de destruição na América Latina.

> Cuando sonó la trompeta, estuvo
> todo preparado en la tierra,
> y Jehová repartió el mundo
> a Coca-Cola Inc., Anaconda,
> Ford Motors, y otras entidades:
> la Compañía Frutera Inc.
> se reservó lo más jugoso,
> la costa central de mi tierra,
> la dulce cintura de América.
> Bautizó de nuevo sus tierras
> como "Repúblicas Bananas" (Neruda, 2012, p. 179).

O ato de nomear República das Bananas, além de ser depreciativo, mostra simbolicamente a perda da voz e da liberdade diante da exploração e intervenção estrangeira. A poder sobre a terra e o sofrimento do trabalhador são determinantes nos dois poemas, ainda que não vivenciado na pele pelos autores, são retratados pelos poetas, e de forma ainda mais visceral neste poema de Neruda:

> Mientras tanto, por los abismos
> azucarados de los puertos,
> caían indios sepultados
> en el vapor de la mañana:
> un cuerpo rueda, una cosa
> sin nombre, un número caído,
> un racimo de fruta muerta
> derramada en el pudridero (Neruda, 2012, p. 179).

Outro fator em comum entre os poetas se dá por meio do anonimato de seus personagens; em Gullar, “um homem”, em Neruda, “índios”, o que reflete no fato de que não consistem em casos isolados e que o capitalismo traz a perda da individualidade e da identidade. O trabalhador é mais um, sem rosto e sem nome.

A faceta em comum dos autores, que seria mais evidente, aparece nas referências a lugares da terra natal e em figuras do passado. O que torna ainda mais particular a semelhança entre eles é que o olhar daquele que escreve no exílio não está voltado para a solidão e a saudade, mas para as figuras que antes foram familiares e no momento do exílio são recordação.

A proximidade geográfica e histórica entre os poetas, problemas em comum dos trópicos, históricos e do capitalismo sem dúvida são fatores que acercam as produções, mas é peculiar que ambos acabem centrando-se nas questões da terra, símbolo primeiro de poderio econômico, e a ideia da terra que une todos os escritores que sofreram o desaterramento através do exílio, a escrita da ausência.

Neste estudo, tratamos, ainda que rapidamente, sobre o modo que os poemas e o tema do exílio se relacionam, não o modo com o qual os autores se sentiam no exílio. Em entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, Gullar afirma a Zuenir Ventura:

> Não ia me render, não ia deixar me destruir. Eu procurava sobreviver, mas aquilo para mim era um castigo permanente. Eu só pensava em voltar. Minha obsessão era tão grande que alugava apartamentos nas cidades por onde passava, mas não montava casa, como se diz. Eu improvisava. O apartamento era uma tenda, um acampamento para mim. Eu não aceitava a ideia de me instalar. Confesso para vocês que não aguentava viver longe da minha família, dos amigos, da minha cidade. Uma coisa que eu aprendi no exílio (eu sei que é uma coisa minha) foi o seguinte: todas as cidades por onde passava, poste era poste, casa era casa, parede era parede e na minha terra, não. O poste é o poste da rua tal, por onde eu passei uma noite, conversando com um amigo, a casa, é a casa de um conhecido. O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só (Gullar, 1998, p. 43).

Estar ausente de tudo que lhe é familiar, a sensação de uma viagem que não termina, a sensação da ausência, de todas as espécies de pessoas quem melhor para traduzir ou ocultar esse sentimento do que os poetas. Percebemos pela correlação entre os poemas de Gullar e seus depoimentos que a escrita era uma espécie de resistência a todo o processo sofrido.

Estar apartado de sua terra é um tema em evidência na poética de Gullar antes mesmo de seu exílio, na década de 1960, com o poema de cordel "João Boa Morte, cabra marcado para morrer", que narra o percurso de uma família que procura lugar para morar e trabalhar.

Esse poema faz parte da poesia didática de Ferreira Gullar, que buscava transmitir conhecimento e provocar reflexão crítica sobre a realidade social e política, sobretudo para os trabalhadores, tanto que o autor escrevia em formato de cordéis durante a década de 1960. Para além da estética, utilizava a linguagem poética como instrumento de conscientização, seu objetivo era engajar o leitor, despertando uma visão transformadora do mundo.

Se torna inevitável ao falar de "João Boa Morte, cabra marcado para morrer" não nos reportarmos à *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Os próprios títulos das obras dialogam entre si através da morte. Em Cabral, temos a saga da família em busca de condições de sobrevivência, como no cordel de Gullar. Ressaltamos que há muitos estudos e em entrevistas em que Gullar revela a influência de Cabral em sua poesia.

Para esta pesquisa nos interessa a questão do afastamento do lar. Nas obras citadas, o movimento de distanciamento é marcado como em estações de uma romaria, e em "João Boa-Morte, cabra marcado para morrer" é marcado pelas paradas nas fazendas onde a família pede pouso e terra para trabalhar. As noites em que a família passa ao relento e nas quais caem pela exaustão e pela fome servem para ressaltar o distanciamento da terra de origem que torna o ambiente cada vez mais alheio aos personagens.

A amálgama da poesia de Gullar sempre fora impregnada da questão social e ligada ao contexto histórico, mesmo que a temática volte a aparecer em momentos poéticos como ocorre com a questão do afastamento do lar, citados aqui, seja no êxodo rural retratado no poema de cordel, como em "João Boa Morte, cabra marcado para morrer" ou nos poemas em que Gullar retrata seu exílio.

Outro fator sobre êxodo rural que ocorreu no Brasil com grande intensidade na década de 1960 aparece justamente quando o poema "João Boa Morte, cabra marcado para morrer" fora escrito. Aqui, mostra-se a importância do papel da literatura, que "[...] acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização" (Dalcastagnè, 2018, p. 109).

Com o aumento das cidades houve também o aumento de todos os problemas de pobreza e de miséria que se acentuaram pela falta de estrutura das cidades para receber as demandas das novas populações:

> Afinal, o país se urbanizou em um período muito curto - o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000 (os primeiros dados do IBGE para o último censo apontam 84% de população urbana em 2010 desterritorialização (Dalcastagnè, 2018, p. 109).

Gullar, através de João Boa-Morte, fala não somente dos problemas do trabalhador sertanejo dos mandos e desmandos dos coronéis, mas também das cidades e como se originou parte dos problemas delas – a cidade que também é o local de onde o autor fala. O êxodo rural gerou bairros sem infraestrutura suficiente, falta de moradia, de opções de trabalho ou quaisquer outras condições que permitam que as cidades recebessem os que para lá se dirigiam justamente em busca de melhores condições de vida, e assim, perpetua-se a corrente de pobreza e miséria, como ocorria com a exploração do trabalho do campo.

A escrita de Gullar é marcada pelo estar desterrado, desde a saída da terra natal, São Luís do Maranhão, para a capital do Rio Janeiro, que mesmo sendo um movimento voluntário e não traumático, também deixa reminiscências em sua poética de modo contundente, até mesmo nas imagens campestres presentes até mesmo em seus últimos poemas.

De *Dentro da noite veloz,* um exemplo disso é o poema "Memória", que apresenta a mais vívida lembrança de um tempo que está, sobretudo, ligado ao lugar da infância:

> [...] menino no capinzal
> caminha
> nesta tarde e em outra
> havida
> Entre capins e mata-pastos
> vai, pisa
> nas ervas mortas ontem
> e vivas hoje
> e revividas no clarão da lembrança
>
> E há qualquer coisa azul que o ilumina
> e que não vem do céu, e se não vem do chão, vem
> decerto do mar batendo noutra tarde
> e no meu corpo agora
> - um mar defunto que se acende na carne

como noutras vezes se acende o sabor
de uma fruta
ou a suja luz dos perfumes da vida
ah vida! (Gullar, 2004a, p. 189).

Como é próprio daquele que sente falta de algo, tentar reviver o que lhe falta, Gullar re(vive) as imagens da memória da infância eternizando-as em versos que são ricos em imagens sensoriais e evocam uma forte conexão entre a infância, a natureza e a memória.

O poeta utiliza imagens vívidas, como o "menino no capinzal" e a descrição da caminhada entre capins e mata-pastos. Isso cria uma atmosfera de sensações, permitindo que o leitor visualize e sinta a cena. O caminhar no capinzal intensifica as relações do homem com a terra e a importância dessa dinâmica na escrita.

O poema brinca com a temporalidade, conectando o "agora" do corpo do poeta com as experiências passadas do menino. A referência às "ervas mortas ontem" e "vivas hoje" destaca a continuidade da vida e a persistência da memória. A misteriosa "coisa azul" que ilumina o menino sugere uma influência não apenas do ambiente imediato, mas também de algo distante, possivelmente o mar. Essa cor azul pode simbolizar lembranças distantes que moldam a experiência presente.

A conexão com o mar é bastante intensa com toda a poética de Ferreira Gullar, seja o mar da infância ou de Copacabana, e neste poema é introduzido como uma força que afeta o menino, mesmo que esteja distante geograficamente. A ideia do "mar batendo noutra tarde" sugere a influência duradoura das experiências passadas, que ressoam como ondas do mar. E durante o exílio na antiga União Soviética, todo mar era ausência para Gullar, fosse o da São Luís ou o de Copacabana, não havia ambiente que lhe fosse familiar.

O poeta descreve o corpo como um "mar defunto que se acende na carne". Essa metáfora intriga, sugerindo que o corpo não é apenas físico mas também um receptáculo de memórias que podem se acender, manifestando-se como sensações intensas. Criando a expectativa que esse mar defunto se trate de lembrança, não o mar real, mas o suficiente para ascender as memórias.

O verso final "ah vida!" revela uma reflexão profunda sobre a complexidade da existência. A exclamação parece carregar uma mistura de admiração, nostalgia e talvez até questionamento sobre o significado da vida. A linguagem de Gullar nesse poema é de pura sensibilidade, essencialmente ligada à nostalgia da terra e do tempo da infância,

capturando a essência das experiências humanas e conectando o leitor às emoções do poeta. A escolha cuidadosa de palavras e a estrutura do poema contribuem para a expressividade e impacto.

Assim, em *Dentro da noite veloz,* os poemas apresentam a "outridade" marcada por questões sociais e outros elementos significativos de sua trajetória poética e de forma proeminente da metapoesia, que será o ponto central da próxima obra a ser estudada.

## 3 *BARULHOS*, TODO POEMA É ESTAR FORA DE SI

Neste capítulo, a "outridade" aparece ligada ao processo de metapoesia, pois Gullar se coloca em constante diálogo consigo mesmo e com o mundo externo ao escrever. O poeta explora a tensão entre o impulso criativo e a recusa do poema em se realizar plenamente, mostrando que a criação não é apenas expressão individual, mas resultado do encontro entre sua voz íntima e as demandas sociais e históricas. Essa atenção ao ato de escrever – ao próprio processo poético – evidencia a metapoesia, enquanto a preocupação com o outro, com a realidade concreta e com a pluralidade de vozes atravessa a obra, transformando a poesia em um espaço de reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo.

Com egresso do exílio – em processo de fim da ditadura militar que ocorreria em 1985 –, Ferreira Gullar escreve poemas que compõem o livro *Barulhos*. De volta à familiaridade do Rio de Janeiro e ao convívio das pessoas que lhe eram queridas, os poemas dessa obra recobram, em parte, as questões da linguagem e da escrita, que nunca foram abandonadas por completo, mas nela voltam como motivo principal da obra.

A tensão entre introspecção e engajamento social, entre a densidade corporal da linguagem e a insuficiência das palavras, revela a poesia como espaço de diálogo com o outro, no qual o poeta se desapossando de si mesmo, escuta, sente e se coloca em relação ao mundo externo. Assim, a outridade não é apenas temática, mas se manifesta no próprio processo de escrita, refletindo a multiplicidade de vozes que atravessam o poeta e o poema.

É necessário se retomar a distinção entre questões de linguagem e de metapoesia. A primeira engloba o modo particular com o qual o autor utiliza o idioma/língua, as suas fragmentações, a ausência da norma, a disposição do verso etc.; a segunda se ocupa com o fazer poético, do ato específico de escrever poemas, da linguagem particular pertencente a poética.

Desse modo, Gullar ocupa-se mais particularmente da metapoética. Também há de se observar que as fases poéticas do autor não são puras, isso quer dizer que há mesclas entre elas, sem que seja ofuscada a característica predominante desta ou daquela obra. Assim, *Barulhos* apresenta majoritariamente poemas com foco na metapoesia, envoltos em características particulares da poética de Ferreira Gullar, sem deixar totalmente algumas questões que se destacaram durante o exílio e fazendo uma aproximação muito particular entre o povo e poema.

Em papel de teórico das artes, Gullar explica essa necessidade de que sua poesia tenha uma real função social, como neste trecho retirado do texto do escritor "Cultura posta em questão":

> A arte pela arte coincide sempre com uma crise de valores de uma civilização. Essa surge como um refúgio, uma compensação: é o que pode fazer quando não se pode ficar o essencial: é uma idealização da impotência (Gullar, 2002, p. 48).

Desse enunciado se subtrai duas informações principais, a primeira é que uma arte que não contemple o social, é uma fuga, um ponto de escape para uma sociedade em crise de valores, do que é importante. A segunda é que arte engajada ou aquela que observa as questões sociais está em outro nível. Talvez por isso o autor, quando se volta a uma "arte pela arte", os metapoemas, não se desliga totalmente das questões sociais.

Antonio Candido, ao refletir sobre a função social das artes, afirma que "comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção da mudança de uma certa ordem na sociedade" (Candido, 2011, p. 54). Desse modo, uma primeira função social das artes independe da posição e do desejo do autor, enquanto o oposto ocorre quando tratamos da arte com objetivo ou daquela produzida com uma escrita engajada:

> O artista que quer atingir um determinado fim, o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras e que constantemente engloba nela as outras e que se pode chamar de função ideológica (Candido, 2011, p. 55).

Tudo isso reforça o posicionamento de Gullar e sua importância no panorama das artes brasileiras. Sua escrita não possui uma função social ao acaso, ele se posiciona como escritor e como cidadão de modo a produzir uma poesia singular.

Relacionada à imagem das frutas em decomposição, já evocada em outros momentos da obra de Gullar, o autor chega a dizer que gostaria que sua poesia fosse como "um prato de frutas sobre a mesa", isto é, direta, tangível, material, em transformação e incômoda. No entanto, em "Omissão", essa imagem é ressignificada: as frutas não representam apenas a beleza simples do cotidiano, mas o desgaste da matéria, a finitude e a ruína — uma espécie de espetáculo silencioso da morte. Gullar parece aqui dialogar

consigo mesmo, como se revisse criticamente seu próprio projeto estético e se perguntasse: qual o valor da poesia diante do colapso do mundo?

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?

E isso quando vinte famílias
são expulsas de casa na Tijuca,
os estaleiros entram em greve em Niterói
e no Atlântico Sul começa
a guerra das Malvinas.

Não é estranho?
por que então
mergulho nessa minicatástrofe
doméstica
de frutas que morrem
e que nem minhas parentas são?
por que
me abismo
no sinistro clarão dessas formas
outrora coloridas
e que nos abandonam agora inapelavelmente
deixando a nossa cidade
com suas praias e cinemas
deixando a casa
onde frequentemente toca o telefone?
para virar lama.

II

É compreensível que tua pele se ligue à pele dessas frutas que apodrecem
pois ali
há uma intensificação do espaço, das forças
que trabalham dentro da polpa
(enferrujando na casca
a cor
em nódoas negras)
e ligam
uma tarde a outra tarde e a outra ainda
onde
bananas apodreceram
subvertendo a ordem da história humana, tardes
de hoje e de ontem
que são outras cada uma em mim
e a mesma talvez
no processo noturno da morte nas frutas

e que te ligam a ti através das décadas
como um trem que rompe a noite
furiosamente dentro
e em parte alguma
– é compreensível
que dês as costas à guerra das Malvinas
à luta de classes
e te precipites nesse abismo
de mel
que o clarão do açúcar nos cega
e diverte ser espectador da morte, que é também a nossa,
e que não atrai com sua boca de lama sua vagina
de nada
por onde escorregamos docemente no sono
e é bom morrer
no teatro
vendo morrer
pêras ardendo
na sua própria fúria
e urinando
e afundando em si mesmas
a converter-se em mijo, a pêra, a banana ou o que seja
e assistes
à hecatombe
no prato
sob uma nuvem de mosquitos
e não ouves o clamor da vida
aqui fora
na rua na fábrica na favela do Borel
não ouves
o tiro que matou Palito
e não ouves, poeta,
o alarido da multidão que pede emprego
(são dois milhões sem trabalho
há meses
sem ter como dar de comer à família
e cuja história
é assunto arredio ao poema).

É a morte que te chama?
É tua própria história
reduzida ao inventário de escombros
no avesso do dia
e não mais esperança
de uma vida melhor?
que se passa, poeta?
adiaste o futuro? (Gullar, 2004a, p.363-365).

Ao fixar-se nessa "minicatástrofe doméstica", o poeta se distancia dos grandes eventos da história: a guerra das Malvinas, as greves, o desemprego, a violência urbana. E essa escolha não é feita sem culpa: o título do poema, *Omissão*, já anuncia o juízo ético, *Barulhos* tem um afastamento temporal.

A voz lírica reconhece que está se omitindo, que não ouve o "clamor da vida / aqui fora" e se interroga sobre o sentido dessa fuga. É um poema de autoquestionamento, que confronta o artista com o fracasso da poesia como forma de transformação social, um desejo especialmente significativo para um poeta que, em décadas anteriores, apostou na força política da arte.

Essa tensão entre o compromisso com o coletivo e o mergulho no íntimo é perceptível em Paz (2014, p. 173):

> O homem é pluralidade e diálogo, sem cessar lembrando e reunindo-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. A nossa voz é muitas vozes. As nossas vozes são uma única voz. O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da criação poética: é a orelha que ouve e a mão que escreve o que sua própria voz dita. 'Sonhar e não sonhar simultaneamente: operação do gênio.' E do mesmo modo: a passividade receptiva do poeta exige uma atividade em que essa passividade se sustenta.

O poeta se vê atravessado por vozes: a que contempla o apodrecimento das frutas, e a que denuncia o abandono das ruas, das favelas, das fábricas. Há nele um ouvinte do íntimo e um denunciante do social, um sonhador e um testemunho do colapso. A "pluralidade" de que fala Paz manifesta-se nesse embate entre o impulso estético, que o leva ao "abismo de mel", e o imperativo ético, que o acusa de fugir da realidade. O poeta é, assim, escuta e escrita, silêncio e clamor, poesia e política em constante atrito.

Além disso, a imagem das frutas em transformação aproxima Gullar das influências do poeta Rainer Maria Rilke, cuja obra também utiliza elementos do mundo sensível – como frutas, flores ou animais – como expressões da efemeridade e da profundidade existencial. Em Rilke, como em Gullar, há um olhar para o objeto cotidiano que o transforma em emblema da condição humana. Mas enquanto Rilke se detém na dimensão ontológica do ser, Gullar a confronta com a crueldade do agora histórico, com o "tiro que matou Palito", com os "dois milhões sem trabalho".

O final do poema é especialmente dilacerante. A pergunta "adiaste o futuro?" ressoa como um epitáfio de um tempo de esperanças frustradas, mas também como uma crítica à paralisia do artista diante da catástrofe coletiva, ao mesmo tempo que dialoga com a "outridade" dentro de si. O poeta reconhece que a morte das frutas – "pêras ardendo / na sua própria fúria" – é também a sua própria morte, e talvez a morte da potência transformadora da poesia.

Já “Questão Pessoal” traz uma metapoesia marcada por um olhar introspectivo sobre o fazer poético. Gullar reflete sobre a própria linguagem, os limites da expressão e a tensão entre o impulso de dizer e o peso do não dito:

Não interessa
a ninguém
(talvez)
isso
de que já falei
que o poema se nega
a ser poema.
Não interessa
talvez
porque se a poesia
é universal
o poema é
uma questão pessoal
(de mim comigo
de voz comigo
de voz
que não quer voar
não quer
saltar
acima
do rio escuro,
prateada!)
essa palavra avesso esse
verso
espesso mais que pêlo
essa pele-
palavra
que envolve a voz
e voa ao revés
tão rente a meu corpo
feito um sopro -
o poema
que em si mesmo se solve
(em seu mel) (Gullar, 2004a, p. 376).

A primeira afirmação já aponta para o embate ante ao que dito ou não dito: “Não interessa / a ninguém / (talvez) / isso / de que já falei / que o poema se nega / a ser poema”. Há aqui uma desilusão quanto à capacidade da poesia de comunicar, uma constatação de que o poema pode recusar sua própria existência, ou, mais precisamente, recusar a função de representar o mundo ou responder às expectativas do outro, temática que aparecerá com mais pungência em *Alguma parte alguma* (2010).

O poema, longe de ser universal ou transparente, revela um ponto de vista, uma experiência entre “mim comigo”, entre a voz e seu próprio corpo. A poesia se torna aqui

matéria densa, espessa, carnal: “essa pele- / palavra / que envolve a voz / e voa ao revés / tão rente a meu corpo / feito um sopro”. Em vez de voar “prateada” sobre o “rio escuro”, a palavra rejeita o voo metafórico e a elevação simbólica; ela se agarra ao corpo, rasteja, se dissolve em si mesma. É uma linguagem voltada para dentro, que se interroga e se contradiz, como se o poeta dialogasse com a “outridade”. O poema está mais focado no processo do que na chegada, mais na tensão da existência do que no resultado formal.

Esse conflito central do poema, entre o impulso de criação e a sua recusa, dialoga com a “outridade”. Para Paz, o poeta é um ser dividido, em constante diálogo consigo mesmo e com sua voz múltipla. Ele afirma:

> O homem é pluralidade e diálogo, sem cessar lembrando e reunindo-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. A nossa voz é muitas vozes. As nossas vozes são uma única voz. O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da criação poética: é a orelha que ouve e a mão que escreve o que sua própria voz dita. ‘Sonhar e não sonhar simultaneamente: operação do gênio.’ E do mesmo modo: a passividade receptiva do poeta exige uma atividade em que essa passividade se sustenta (Paz, 2014, p. 173).

Essa pluralidade está claramente encenada em “Questão Pessoal”: o poema é uma conversa do poeta com suas próprias contradições, suas camadas de voz, seu desejo de dizer e sua paralisia. O poeta é, aqui, ao mesmo tempo escutador e hesitante, autor e matéria. A criação poética não é produto de uma inspiração idealizada, mas um gesto tenso e corporal, que se move no limiar entre a fala e o silêncio, entre o dizer e o se perder. Essa tensão é aprofundada na atmosfera existencial do poema de Gullar tal qual Paz enuncia:

> Nem a angústia, nem a exaltação amorosa, nem a alegria ou o entusiasmo são estados poéticos em si, porque não existe o poético em si. São situações que, por seu próprio caráter extremo, fazem desabar o mundo e tudo o que nos rodeia, incluindo a morta linguagem cotidiana. Só nos resta então o silêncio ou a imagem (Paz, 2014, p. 174).

Essa ideia ecoa na maneira como Gullar constrói seu poema a partir de uma crise da linguagem. A voz lírica não parte de um estado sublime ou de uma emoção elevada, mas sim de um ponto de colapso da expressão, em que nem o voo da metáfora é mais possível. Resta-lhe apenas uma linguagem que se dissolve, que se transforma em imagem densa ou em silêncio corporificado “o poema / que em si mesmo se solve / (em seu mel)”. A metáfora do mel sugere algo doce mas também espesso e aderente, que aprisiona a

própria voz em sua doçura ambígua, encerrando o poema num circuito de reverberação íntima.

O embate entre o desejo de comunicação e o fechamento subjetivo; entre a urgência da expressão e a insuficiência da palavra. Ao transformar o poema em corpo, em pele, em matéria que resiste ao voo, Gullar reafirma o lugar do poema como espaço de tensão entre o silêncio e a imagem – exatamente como propõe Octavio Paz.

"Exercício de relax" apresenta uma abordagem utilizando uma linguagem que mescla a introspecção do eu lírico com elementos sociais e políticos. A análise desse poema pode se concentrar em diversos aspectos, destacando a tensão entre o indivíduo e a sociedade, assim como as reflexões sobre a realidade política e econômica da época.

O poema inicia com uma instrução para relaxar, uma busca pela paz interior. Essa abordagem intimista contrasta com a complexidade social evidente nas referências à inflação, à crise do petróleo e à revolta social. A dualidade entre a esfera íntima e a realidade externa cria uma tensão reflexiva. As ideias despontam do diálogo do autor com seu próprio pé:

> Pé direito, meu velho, relaxa,
> esquece a inflação,
> quero contigo iniciar
> essa lenta descida no sono...
> mergulha nele, perna
> minha até o joelho... assim....
> e agora,
> pé esquerdo
> você também, que nunca fez um gol na vida,
> que só topadas deu
> adormece (Gullar, 2004a, p. 344).

As ordens dadas às partes do corpo proporcionam essa percepção de um estado de fragmentação e de não pertencer a si mesmo, que se relaciona com a ideia de desapossamento trabalhada por Collot (1996, p. 166):

> Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora.

Na citação acima, Collot se refere ao ato da escrita, ao que chamaremos de momento vacilante entre o poema que existe no universo abstrato e ao poema que existirá

sobre a concreta folha de papel, mas, ainda assim, a estrofe de Gullar e o parágrafo de Collot se relacionam através da ideia da perca do controle sobre si mesmo.

A presença de elementos como a inflação e a crise do petróleo sugere uma crítica direta à situação política e econômica do período em que o poema foi escrito, o início da década de 1980. Ferreira Gullar utiliza a experiência pessoal como um ponto de partida para abordar questões mais amplas e relevantes para a sociedade.

A tentativa de reprimir a perspectiva social através da experiência do momento de relaxamento é frustrada. O poema registra uma espécie de diálogo travado entre o autor e seu pé direito na tentativa de lhe dar ordens, insucesso perfeito, da mesma forma que quando desejamos silenciar a mente e dormir.

Essas vozes intrusas que não querem calar, que emergem dentro da poesia aparecem na figura da inflação, da crise do petróleo, das paisagens urbanas e do próprio diálogo com o pé direito e evocam a ideia da “outridade”, pensamentos intrusivos em fluxo contínuo invadem o poema.

A poema segue dissociando aquele que enuncia, a força criadora que escreve, com aquele que existe no mundo concreto e faz referência à "cabeça nordestina", que destaca a identidade regional do autor, uma característica marcante em sua obra. A relação entre a individualidade nordestina e a busca por uma "revolta, sociedade futura" evidencia a complexidade da identidade cultural frente aos desafios sociais.

A última estrofe, com a instrução para a boca se calar e a cabeça "dormir", sugere uma reflexão sobre a limitação da linguagem e da expressão poética diante de certas realidades. O verso "Cala-te, boca, silencia, maxilar arcaico" enfatiza o diálogo e o duelo travado consigo mesmo.

"Exercício de Relax" transcende a simples contemplação do eu lírico, oferecendo uma visão crítica e reflexiva sobre a sociedade e a política da época. A habilidade do poeta em entrelaçar elementos pessoais e sociais, aliada à linguagem poética peculiar, faz com que mesmo no poema pronto tenhamos a sensação de presenciar sua escrita: os momentos vacilantes entre a ideia que surge, a musa que o influencia e o “outro” que surgirá, e neste momento nos referimos ao complexo processo da “outridade”.

Um dos recursos mais particulares desse poema consiste numa estratégia ao revés. Essa estratégia particular da poética de Gullar consiste em introduzir um elemento que seja totalmente alheio ao assunto em sua estrofe final. Na maior parte das vezes esse elemento advém de questões sociais, porém neste, o avesso se faz: o poema todo é

permeado por questões sociais e em seus versos finais fala da escrita poética; as essências poéticas do autor estão aqui, poema e sociedade.

## 3.1 Desapossamento, existencialismo e criação poética

As ideias de desapossamento, não pertencer a si mesmo e não se reconhecer seguem outros poemas de *Barulhos*, como em "Quem sou eu?". Ainda que seja um poema que pareça perder a conexão com o fulcro da temática da criação de poemas (metapoesia), ao questionar e se desconectar de si mesmo, os versos se põem a revelar o processo de "outridade". Refiro-me à outridade como processo porque ela não se dá de uma hora para outra e só se completa no poema escrito.

Os versos de "Quem Sou Eu?" revelam uma profunda reflexão sobre a identidade, a transitoriedade da existência e a relação entre o corpo e a vida cotidiana. A desconexão do poeta consigo mesmo.

> Quem sou eu dentro da minha boca?
> Quem sou eu nos meus dentes
> detrás dos dentes
> na língua que se move
> presa no fundo da garganta? que nome tenho
> na escuridão do esôfago? no estômago
> na química
> dos intestinos? (Gullar, 2004a, p. 354).

A série de perguntas sobre a identidade pessoal, desde a boca até os cabelos, gera uma exploração intrínseca da anatomia e da função do corpo humano. Gullar expressa uma sensação de perplexidade diante das complexidades internas do ser.

A referência à fragilidade, "ao lado da Biblioteca Nacional, / tão frágil" (Gullar, 2004a, p. 354), contrastando com a impavidez, destaca a dualidade do eu individual em relação ao vasto cosmos. Essa dualidade é acentuada pela menção, no poema, de atividades cotidianas em 1952, adicionando uma dimensão temporal e histórica.

A dualidade entre a materialidade do corpo e a espiritualidade é evidente na última estrofe. A afirmação de que tudo o que restará será "papel impresso" sugere uma visão de transcendência através da expressão artística, contrastando com a efemeridade do corpo físico. O fazer poético aparece aqui realizado, concreto e em legado.

O poema, por um lado, explora a alegria e o prazer no corpo humano, destacando a importância das experiências sensoriais e afetivas. A descrição do corpo como uma

praia, vento, floresta e resposta sem pergunta revela uma riqueza de sensações e significados. Por outro lado, há a retórica em relação à morte, contrastada com a presença de histórias em quadrinhos e programas de televisão, que sugere uma atitude de desdém ou desinteresse pela mortalidade. A referência à cultura de massa como um fator de distração e continuidade na vida cotidiana acrescenta uma dimensão contemporânea ao poema.

O desapossamento de si se realiza no mergulho nas profundezas da existência, questionando a própria natureza do ser humano e explorando tanto as complexidades físicas quanto as experiências emocionais. A mistura de introspecção, observação histórica e elementos culturais contemporâneos conferem ao poema uma riqueza de significados e questionamentos da identidade.

Ainda pensando sob a perspectiva da criação poética, da "outridade" e até pela relação que será evidenciada neste capítulo, faz-se necessário destacar o poema "O lampejo". Vamos nos ater aqui ao título. Em sua riqueza de significados, um deles nos dá uma perspectiva dentro da poética de Ferreira Gullar, o da ideia de revelação como figura da inspiração poética, que faz parte do processo de desapossamento para criação artística que se revela na "outridade".

O lampejo
O poema não voa de asa-delta
não mora na Barra
não freqüenta o Maksoud.
Pra falar a verdade, o poema não voa:
anda a pé
e acaba de ser expulso da fazenda Itupu
pela polícia.

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

O poema se vende
se corrompe
confia no governo

> desconfia
> de repente se zanga
> e quebra trezentos ônibus nas ruas de Salvador.
>
> O poema é confuso
> mas tem o rosto da história brasileira:
> tisnado de sol
> cavado de aflições
> e no fundo do olhar, no mais fundo,
> detrás de todo o amargor,
> guarda um lampejo
> um diamante
> duro como um homem
> e é isso que obriga o exército a se manter de prontidão (Gullar, 2004a, p. 357).

Antes de partirmos da concepção literária e teórica de lampejo que Paz e Gullar adotam, vejamos a sua definição dicionarizada pelo *Novo Aurélio*: "1. Clarão ou brilho repentino. 2. Faísca, fagulha, centelha, chispa. 3. Manifestação rápida/e ou brilhante duma ideia." (Ferreira, 1999, p. 1184). Da união desses significados surge o que relacionamos com a "outridade".

A partir do clarão do título, o poema evidencia o caráter que o autor deseja que seu poema tenha: que se identifique às massas, ao popular, à pessoa comum. Para nós, este poema de *Barulhos* (1987), portador de metapoemas, revela como dínamo da criação poética de Gullar o foco na perspectiva social.

Lampejo é o vocábulo que Octavio Paz utiliza para se referir à parte do processo de criação poética, lampejo, inspiração ou musa; essa questão será retomada mais adiante. Tanto Paz quanto Gullar exercem o papel de poetas e de críticos e teóricos, e as questões sobre o processo de criação poética são caras aos estudiosos de literatura. A título de exemplo, Walter Benjamim tem visão semelhante:

> [...] a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta (Benjamin, 2006, p. 504).

Essa ideia de criação como encontro, e não como produção isolada do sujeito, também está presente na reflexão de Octavio Paz sobre o lampejo poético. Para ele, a inspiração não é um dom autossuficiente nem uma força que brota do vazio interior do poeta. Ao contrário, ela nasce de uma fusão entre a sensibilidade do criador e uma

realidade externa que pulsa com autonomia. Como ele afirma: “o ‘lampejo’ poético não brota do nada, nem o poeta o tira de si mesmo: ele é fruto do encontro entre essa natureza animada, dona de existência própria, e a alma do poeta” (Paz, 2014, p. 167). Desse modo, tanto Benjamin quanto Paz reconhecem que o momento criativo é resultado de uma tensão dialética – seja entre tempos históricos, seja entre o mundo objetivo e a interioridade do sujeito. A imagem poética, portanto, não é apenas expressão individual, mas emergência de uma constelação entre forças em movimento.

Outro poema significativo é “Fevereiro de 82”. Como em outros poemas de Gullar, o título consiste em uma data, e, principalmente nos de *Dentro da noite veloz*, essas datas remontam a acontecimentos históricos. Ainda que a década de 1980 fervilhasse com a ditadura militar ainda em curso, as eleições indiretas e a morte de Tancredo Neves, como se pode perceber com a leitura do poema, o olhar do eu lírico se volta para si mesmo.

O poema "Fevereiro de 82" explora temas de envelhecimento, reflexão sobre o passado e a transformação da poesia ao longo do tempo. A questão da passagem do tempo se tornará mais decisiva conforme o autor envelhece, como se verá no capítulo 2.

O poeta expressa a ideia de que a idade o conduziu a um estágio mais maduro da vida, sugerindo uma busca por significado e entendimento. A referência ao “soneto” e ao “verso alexandrino” indica a expectativa que o poeta maduro retorne a formas poéticas mais tradicionais.

> Impõe a idade que me torne
> um poeta provecto.
> voltar ao soneto
> quem sabe ao solene
> verso alexandrino.
> É que o corpo se cansou
> de ser enigma
> E quer
> a qualquer preço virar
> discurso antológico?
>
> Apaga da tua carne
> o cheiro de manga-rosa
> o pânico olhar de teu pai
> em outubro de 1970
> [...] (Gullar, 2004a, p. 354).

Há uma forte presença de memórias, simbolizadas pelo "cheiro de manga-rosa", o "pânico olhar de teu pai em outubro de 1970" e a "janela do 9º andar do antigo IAPC".

O poema sugere um desejo de superar ou esquecer essas memórias. De certa forma há aqui a ideia do que cabe ou não no poema, tão particular à poética de Ferreira Gullar, uma poética que opta por temas sociais, pela simplicidade da natureza, pela infância e a escolha por vocábulos incômodos.

Novamente, o escritor instaura um diálogo consigo mesmo, ordena que sejam abandonadas as características de seus poemas; há uma voz que representa as expectativas sobre a sua poética, que, ao mesmo tempo, é uma voz que simultaneamente lhe pertence e é alheia a ele.

A alusão à mudança na forma poética, mencionando o "decassílabo" e "citando Ezra Pound", sugere uma reflexão sobre a poesia, seus teóricos e críticos e como esses se comportam ao longo do tempo. A possível mudança na abordagem poética do autor impele o eu lírico para se afastar de onde está.

> Decifra-me ou foge.
>
> Fujo.
> No elevador as pessoas são fantasmas
> (por que não dedicar-se ao decassílabo?
> de óculos e barbas
> engordar em São Paulo citando Erza Pound?)
> Desemboco enfim na Rua México
> [...] (Gullar, 2004a, p. 360).

O poema exibe uma dualidade entre a busca por compreensão ("decifra-me") e a tentativa de escapar ("Fujo"). Essa ambiguidade pode refletir os conflitos internos (o outro que vive dentro de si) entre enfrentar o passado e as memórias ou uma escrita formatada dentro das expectativas tradicionais da poesia.

O uso de imagens poéticas, como "mover de nuvem" e "sono que se desenrola azul do joelho", adiciona uma camada de subjetividade e evocação sensorial ao poema, contribuindo para sua expressividade.

> Sopra um vento de 1953-54...
> Que fazer?
> O poema já não quer mais ser poema
> Quer ser fala
> Esgarçada e esparsa
> Mover de nuvem
> E sono
> Que desenrola azul do joelho
> Quer ser
> Um murmúrio

Rente à pulsão
Estelar
Chamada
ʌ
p
ı
ɐ

(Gullar, 2004a, p. 360).

A escolha estética do poema reflete uma busca por uma linguagem poética que fuja do convencional, revelada na última estrofe acima. A referência ao vento de "1953-54" e a mistura de elementos temporais sugerem uma consciência do passado, presente e possíveis projeções para o futuro. Sugerem também, sobretudo, uma intenção velada do autor de retomar estilos poéticos já usados por ele, como da poesia concreta e neoconcreta dos anos 1950, perspectiva que é confirmada pelos versos finais que, além da tradicional irregularidade formal da poética de Gullar, trazem em si uma intensa fragmentação da linguagem e seu uso de modo não convencional, sendo possível decifrar a palavra vida.

Mais adiante em *Barulhos*, essa espécie de monólogo interior poético evolui para a figura do duplo narciso em “Narciso e Narciso”, que explora a temática do mito clássico narcisístico, que é aquele que se torna encantado por si mesmo.

Ao recorrer à mitologia de Narciso para ilustrar a natureza do ser humano, o poema traz à tona a questão da dualidade que se vem trabalhando aqui, a diferenciação daquele que escreve e do autor, e que o autor não tem controle sobre o que escreve, pois está afetado por forças alheias a si e dessa maneira surge seu duplo:

> A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem - esse perpétuo chegar a ser - é. A poesia é entrar no ser (Paz, 2014, p. 138).

Neste trecho, Paz pontua claramente que “o homem é sua imagem” e traz à tona a ideia de que o Narciso é senão ele mesmo que se observa, se dissocia, mas volta para sua origem, si mesmo. A afirmação de que o homem é sua própria imagem destaca a ideia de que a identidade humana é fluida e multifacetada. A poesia, ao explorar diferentes perspectivas e emoções, contribui para a ampliação dessa imagem, levando o leitor a uma compreensão mais ampla e rica de si mesmo.

A ideia de dois Narcisos se encontrando destaca como o outro é uma projeção de si e uma necessidade de validação pessoal. O poeta sugere que ambos os Narcisos estão cientes da falsidade do amor, mas a mentira se torna uma necessidade para manter a ilusão de um paraíso, criando assim um ciclo de enganos. Para o leitor leigo, há aqui uma reflexão sobre a relação entre duas pessoas, amorosa ou não. Já para o leitor crítico ou técnico, há de se ver para além do abismo, a relação preexistente de amor e ódio presentes na escrita, aposição entre o mundo que existe e o que só existe na projeção da escrita, como os dois narcisos que se encaram sem saber qual o real.

> E se amam mentindo
> no fingimento que é necessidade
> e assim
> mais verdadeiro que a verdade.
>
> Mas exige, o amor fingido,
> ser sincero
> o amor que como ele
> é fingimento.
> E fingem mais
> os dois
> com o mesmo esmero
> com mais e mais cuidado (Gullar, 2004a, p. 360).

A repetição de "fingem mais" e "com mais e mais cuidado" destaca a intensificação da criação, que, por excelência, refere-se à criação poética. A mentira, inicialmente usada como uma forma de manter a ilusão, eventualmente se transforma em desespero, afinal a escrita é só uma imagem do real, e não realidade

O poeta sugere que é falso, fingido, criado, embora baseado na mentira, torna-se uma necessidade para ambos os Narcisos. O que é genuíno é substituído por um fingimento que, paradoxalmente, é mais verdadeiro do que a verdade.

Não há alternativa senão reportar ao poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, metapoema que, como o poema de Gullar, parte do fingir:

> O poeta é um fingidor
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente (Pessoa, 1977, p. 164).

Nos dois poemas, o /fingir/ se relaciona com o representar o real. A escrita já é a projeção do que existe, mas o poeta se encarregará de representar de forma tão veemente que toda dor expressa será tomada por real.

Há sempre a dualidade, o autor é aquele que surge para assumir o comando durante a escrita, tudo aquilo que existe no mundo real e o que é representado na escrita, o duplo, como em espelhos, sempre dois narcisos que se olham.

O verso final aponta para a ironia do narcisismo, o "inferno de Narciso" não é o ato de se admirar, mas o tormento de perceber que a admiração recebida é baseada em falsidade. Essa revelação cria uma dinâmica de amor e ódio entre os Narcisos, formando um ciclo de tormento emocional.

Gullar cria, aqui, uma reflexão sobre a natureza “outridade”, como esse o outro e ele mesmo coexistem, se admiram e se odeiam, sem deixar de existir dentro do próprio poeta, e que isso nos revela como os dois são um só.

A linha de poemas de reflexão metapoética segue com o poema "Questão Pessoal", com um aparente estudo de natureza individual e subjetiva da poesia, destacando a resistência do poema em ser categorizado ou definido de maneira universal.

> Não interessa
> a ninguém
> (talvez)
> isso
> de que já falei
> que o poema se nega
> a ser poema.
> Não interessa
> talvez
> porque se a poesia
> é universal
> o poema é
> uma questão pessoal (Gullar, 2004a, p. 376).

O poeta começa afirmando que o tema do poema não interessa a ninguém, sugerindo que a natureza do poema é algo pessoal e não universal. Essa negativa da universalidade remonta à diferenciação de poema e poesia, do mesmo modo como Octavio Paz e outros teóricos os concebe:

> [...] o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensinamento, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura,

> sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos, mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (Paz, 2014, p. 21).

Parte-se da premissa que o poema é a forma realizada, escrita sobre o papel, que é dotada de métrica e rimas, ou não, que transmite, ainda, toda a sorte de sentimentos e ações, enquanto a poesia é tudo aquilo que é belo e pode tocar o sentimento de alguém, uma flor é portadora de poesia, um abraço fraternal: "[...] há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesias sem poemas" (Paz, 2014, p. 22).

A afirmação de que o poema se nega a ser poema ressalta a natureza paradoxal da escrita. Enquanto a poesia é frequentemente vista como uma forma de expressão universal, o poema em questão é descrito como uma "questão pessoal", destacando a singularidade e subjetividade da criação poética. O poema segue em crescente de imagens:

(de mim comigo
de voz comigo
de voz
que não quer voar
não quer
saltar
acima
do rio escuro,
prateada!)
essa palavra avesso esse
verso (Gullar, 2004a, p. 376).

Gullar utiliza imagens sensoriais e metáforas para transmitir a essência do poema. O rio escuro, a voz que não quer voar, a pele-palavra que envolve a voz e voa ao revés são metáforas que sugerem complexidade, resistência e uma relação intrincada entre o poeta e sua criação.

O poema não se enquadra em definições preestabelecidas formalmente. A voz que não quer voar e o poema que se resolve em seu próprio mel indicam uma resistência à convencionalidade, sugerindo que a verdadeira essência poética está na singularidade e na expressão pessoal. Em vez de aderir a normas predefinidas, o poema quer existir, quer ser coisa única, como quem o escreve.

A utilização do simbolismo da pele e do mel sugere uma intimidade profunda entre o poeta e seu poema. A pele-palavra pode representar a sensação tátil e visceral da expressão poética, enquanto o mel simboliza a doçura e a essência única do poema, que se dissolve em si mesmo.

essa palavra avesso esse
verso
espesso mais que pêlo
essa pele-
palavra
que envolve a voz
e voa ao revés
tão rente a meu corpo
feito um sopro-
o poema
que em si mesmo se solve
(em seu mel) (Gullar, 2004a, p. 376).

O uso de palavras como "espesso mais que pêlo" e "voa ao revés tão rente a meu corpo" destaca a exploração da linguagem e a experimentação poética. Essa escolha linguística contribui para a sensação de que o poema é uma entidade autônoma, resistindo a definições e expectativas convencionais. Reforça a ideia do poema que quer ser coisa, objeto no mundo, não só escrita sobre o papel.

Desse poema, temos dois pontos importantes da poética de Ferreira Gullar, o primeiro concerne à ideia de como o poeta deseja que seja seu poema, o quer como coisa concreta. Essa questão já aparecera no poema “Desastre”, também da obra *Barulhos,* e enuncia:

Há quem pretenda
que seu poema seja
mármore
ou cristal o meu
o queria pêssego
pêra
banana apodrecendo num prato
e se possível
numa varanda
onde pessoas trabalhem e falem (Gullar, 2004a, p. 362).

Do poema “Desastre” não iremos entrar em todas as particularidades, porém não temos como não nos reportar a ele ao mencionar a metapoética de Gullar. O autor é claro ao afirmar suas aspirações quanto ao poema ideal, que remontam ao mesmo tempo, em

uma interpretação mais literal a questões da poesia concreta/neoconcreta de transpor o poema para fora do papel, torná-lo objeto do mundo real. Quanto em uma interpretação mais metafórica à ideia de poemas que levantem questões incomodas, assim como questões sociais.

Retomando o poema "Questão pessoal", o segundo ponto que destacamos como importante é o autor abordar o que "cabe ou não" no poema. O não caber é exatamente a temática que o poeta enuncia e rejeita uma espécie de poética que não é engajada socialmente e até mesmo da aceitação deste tipo de poesia. A exemplo disso, o também já analisado "Não há vagas", de *Dentro da noite veloz*, que enuncia:

> O preço do feijão
> não cabe no poema. O preço
> do arroz
> não cabe no poema.
> Não cabem no poema o gás
> a luz o telefone
> a sonegação
> do leite
> da carne
> do açúcar
> do pão (Gullar, 2004a, p. 162).

A crítica social latente e a questão da inflação deixam em segundo plano o aspecto teórico e estético de como e quem determina o que é adequado ao poema. Essa questão é ao mesmo tempo metapoética, concerne ao ato criador do poema, e também se refere ao conteúdo engajado e social dos poemas de Gullar. No estudo *Cultura posta em questão*, já referenciado nesta tese. Gullar explica:

> A crítica atual, de modo geral, tende a considerar a obra de arte como um valor absoluto, um universo fechado, sobre o qual apenas se podem fazer discursos mais ou menos esotéricos. Não cabe aqui examinar as razões verdadeiras dessa atitude da crítica, mas o fato é que ela não vacila em afirmar a inutilidade da obra de arte e seu caráter de produto de elite para elite (de uma elite espiritual para uma elite econômica). A obra de arte não serve para nada, senão para satisfazer "necessidades espirituais" que a própria crítica tem, cada dia, maior dificuldade em definir. De qualquer modo, é fundamental para a sustentação dos conceitos críticos, hoje, a separação entre arte e função social (Gullar, 2002, p. 61-62).

As perspectivas, do poema e da obra *Cultura posta em questão*, complementam-se e se explicam: enquanto Gullar adota uma poesia reflexiva que aborda problemas

sociais e questiona em que medida essas questões têm espaço na escrita da poesia, o excerto crítico teórico, também de Gullar, revela que esse questionamento do que cabe ou não e do que é ou não função do poema estão ligadas à questão da crítica especializada e de uma elite.

O poema "Não há vagas", ao evocar os preços altos e depois revela que só caberá no poema "o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/a fruta sem preço", revela que o que cabe no poema é tudo aquilo que não levar a uma reflexão social. Fora a questão das regras ditadas pela crítica especializada, é importante lembrar do cerceamento artístico que havia durante a ditadura militar.

Gullar discorda da ideia de que a obra de arte é vista como um valor absoluto, algo isolado e independente de considerações sociais e econômicas. Ele sugere que essa visão pode levar a discursos alienados que não considera todas as camadas sociais e fica restrita a uma elite, seja qual for ela. Isso implica que a arte é vista como acessível apenas a certos grupos privilegiados, contribuindo para a ideia de elitismo cultural. A arte aqui é vista como algo que não tem uma função prática ou utilitária na sociedade.

## 3.2 O outro que não pertence a outridade

Críticos, como João Luís Lafetá, versam sobre a presença de um "despossuído" na poética de Gullar. Este dito despossuído é o indivíduo das classes sociais mais baixas, aquele que não é dotado de posses materiais. Dessa forma, não tem relação com o processo de desapossamento e de "outridade" que se refere aqui, mas sim da presença de questões sociais em sua poesia e de como a observação dessas realidades sociais podem despertar o processo de criação poética.

Lafetá, no estudo "Dois pobres, duas medidas", fazendo considerações analíticas sobre a poética de Gullar, realiza um comparativo entre a pobreza material e pobreza metafísica do poeta, justamente no processo criação poética. Segundo Lafetá (2004, p. 228):

> A consideração subjetiva do fluir temporal substitui-se a visão, que se quer concreta, do tempo enquanto história - "história brasileira", captada no cotidiano miúdo dos quintais, das quitandas, dos banheiros, das casas pobres do povo. O movimento é esse: passa-se da metafísica pobreza do poeta, à pobreza material da sociedade.

A abordagem de Lafetá refere-se ao livro *Na vertigem do dia de Gullar* (1980), porém capta o movimento da poética do autor, que oscila entre questões de criação poética e ao mesmo construindo uma obra engajada e que se volta para o trabalhador, ao pobre, ao despossuído.

Podemos depreender da citação de Lafetá que ocorre uma mudança de foco na abordagem do tempo, passando de uma perspectiva subjetiva e filosófica para uma visão mais concreta e histórica. A substituição da "visão concreta do tempo enquanto história" destaca a importância de observar a história brasileira não apenas através de eventos grandiosos, mas sim pelo olhar atento ao cotidiano simples e à vida das pessoas comuns.

A transição do ponto de vista da "metafísica pobreza do poeta" para a "pobreza material da sociedade" sugere uma conexão entre a experiência individual do poeta e a realidade social mais ampla. Parece haver uma busca por compreender a condição humana não apenas como uma questão de pensamento abstrato, mas também como uma experiência tangível e compartilhada.

E a *Defesa da poesia*, o inglês Percy Bysshe Shelley destaca o fato de a poesia, parte natural do homem, inseparável da própria condição humana, ser uma forma natural e primitiva de expressar emoções, percepções e experiências, especialmente aquelas que envolvem a imaginação e o sentimento:

> A poesia, em um sentido geral, pode ser definida como "a expressão da imaginação": ela é congênita à origem do homem. O homem é um instrumento sobre o qual se exerce uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento sempre mutável sobre uma lira eólia, que, com seu movimento, fazem-na produzir uma melodia sempre variada (Shelley, 2000, p. 171).

Porém a poesia não é pura expressão individual, mas resultado de um embate com a alteridade, com o mundo, com os outros e com o tempo histórico, assim como Gullar é atravessado pelo mundo, é um médium sensível, uma “lira tocada por ventos de fora”, a realidade social que o cerca e que desperta a “outridade”.

Esses aspectos se conectam para criação poética e são o gatilho para se iniciar o processo da outridade, e nesse movimento entre as questões poéticas e sociais são intensamente vívidos na transição de *Dentro da noite veloz* e *Barulhos*. Tomemos dois poemas como exemplo, “Meu povo, meu poema”, de 1964, e “Meu povo, meu abismo”, de 1987, presentes, respectivamente, em *Dentro da noite veloz* e *Barulhos*:

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

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

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

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

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta (Gullar, 2004a, p. 155).

O poema enuncia uma relação profunda e simbiótica entre o poeta e o povo, apresentando uma visão enraizada na realidade social para criação dinâmica do poema.

O poeta expressa uma ligação íntima entre seu trabalho poético e a vida do povo. A metáfora da árvore e do fruto sugere que o poema cresce organicamente, o que reforça a ideia de um poema vivo e em transformação como o autor defende; revela, ainda, a concepção que o poema deve ser feito a partir da cultura e da experiência do povo, tornando-se inseparável dessa realidade.

Gullar utiliza metáforas da natureza como a árvore, o canavial e o sol para transmitir a ideia de crescimento, maturidade e vitalidade. Essa abordagem metafórica ressalta a conexão intrínseca entre a poesia e a vida cotidiana, destacando a importância da natureza como fonte de inspiração e que o poema deve ser vivo e em mutação, como Gullar enuncia muitas vezes em *Barulhos*.

O poema sugere que a poesia desempenha um papel transformador, assim como o sol na garganta do futuro. Isso pode ser interpretado como uma visão otimista do poder da poesia em moldar e influenciar o destino, iluminando o caminho para um futuro mais promissor, o que se combina a função social das artes engajadas.

A última estrofe enfatiza o compromisso do poeta com a sociedade. A devolução do poema ao povo é comparada à plantação, destacando a ideia de que a poesia não é apenas para ser apreciada, mas também para ser cultivada como uma semente que germina e alimenta a cultura.

Gullar opta por uma linguagem acessível e imagens simples, o que aproxima o leitor da mensagem poética. Essa escolha linguística reforça a ideia de que a poesia não deve ser elitista, mas sim uma expressão acessível e significativa da vida comum.

"Meu povo, meu poema" é um poema que enuncia de onde provém o processo de "outridade", os motivos anteriores a criação poética, ou seja, o que a faz se iniciar o processo de escrita, qual a musa, a inspiração. O autor retrata a relação e a criação artística e a realidade vivida ao mesmo tempo em que destaca o papel ativo e transformador da poesia na construção de um futuro melhor para a sociedade.

A mudança de um poema a outro expressa a oscilação entre os focos de temáticas de "Meu povo, meu poema", de *Dentro da noite veloz*, para "Meu povo, meu abismo", de *Barulhos*; a temática é a mesma, mas o conteúdo é ressignificado:

> 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, 2004a, p. 377).

Comparando os dois poemas de Gullar, observa-se contrastes marcantes em relação à tonalidade, à abordagem temática e à perspectiva do poeta em relação ao povo. No primeiro poema, "Meu povo, meu poema", há uma tonalidade mais otimista e afirmativa. Gullar celebra a interconexão entre seu trabalho poético e a vida do povo, enxergando na poesia um elemento transformador e esperançoso. Ainda que o autor estivesse as vésperas do exílio, não sabia tudo que passaria devido a ditadura militar; já em "Meu povo é meu abismo", a tonalidade é sombria e melancólica. O poeta expressa uma profunda identificação com a dor e o sofrimento do seu povo, descrevendo-o como um abismo que o envolve, causando surdez e cegueira. Esse fato possivelmente reflete o engajamento político e social de Gullar que o levou ao exílio.

"Meu povo, meu poema" destaca a fertilidade da relação entre o poeta e o povo, enfatizando o crescimento mútuo e a influência positiva da vida cotidiana na poesia, sugerindo uma visão otimista do futuro, em que a poesia tem o potencial de ser uma força transformadora e luminosa para a sociedade. Já em "Meu povo é meu abismo", traz seu foco na dor e no desamparo do povo, retratando-o como um fardo e um castigo para o poeta. A relação com o povo é percebida como uma fonte de sofrimento e angústia. O poema termina com as possibilidades do povo se tornar veneno ou canto, implicando a incerteza da relação poeta e povo.

A dualidade entre os dois poemas destaca a versatilidade do poeta ao explorar diferentes nuances e emoções em sua relação com o povo. Gullar oscila entre a celebração da vida e da cultura populares e a reflexão mais sombria sobre as dificuldades e o sofrimento inerentes à condição do seu povo. Aqui, há o retrato de dois momentos diferentes da vida do poeta. Ambos os poemas, no entanto, revelam a complexidade das relações entre o poeta e a sociedade, oscilando entre a esperança e a desolação.

A figura do povo nos poemas deflagra o processo de criação poética. No ensaio uma *Luz do chão* (1978), Gullar explora a relação entre todos os homens e o poeta, que homem também o é:

> O poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais. Depende, portanto, de sua personalidade do grau de abertura dessa personalidade com respeito à sua época, com respeito à vida que se no fama (Gullar, 1978, p. 33).

Essa afirmação aborda a relação entre o poeta, sua expressão poética e sua conexão com a sociedade. O poeta é descrito como alguém que se expressa sobre a condição humana, falando em nome de outras pessoas. Isso sugere uma função social e uma sensibilidade para as experiências compartilhadas pelos seres humanos em geral.

Apesar de falar sobre "o outro", a verdadeira expressão do poeta ocorre, na medida em que ele fala de si mesmo. Isso pode sugerir que a autenticidade e a sinceridade do poeta estão ligadas à sua capacidade de compartilhar suas próprias experiências e emoções. O poeta parece ter sua persona diluída na sociedade, em outros indivíduos, indicando uma fusão de identidades ou uma compreensão profunda e empática das experiências alheias. Essa fusão pode ser vista como uma fonte de empatia que deflagra o processo de "outridade".

A qualidade da expressão poética do poeta é dependente de sua personalidade e da abertura dessa personalidade em relação à sua época e à vida em geral. Isso sugere que a autenticidade e a eficácia do poeta como intérprete da condição humana estão intrinsecamente ligadas à sua relação com o mundo ao seu redor.

Ao destacar a importância da relação do poeta com sua época sugere que a poesia pode ser uma resposta à sociedade e à cultura em que o poeta está imerso. A abertura do poeta à época pode moldar a natureza e o impacto de sua expressão artística.

Em suma, o trecho destaca a complexidade da relação entre o poeta, sua expressão poética e a sociedade. Ele sugere que a autenticidade, a fusão com os outros e a conexão com a época são elementos essenciais na criação poética significativa.

# 4 *EM ALGUMA PARTE ALGUMA:* FERREIRA GULLAR

Este capítulo propõe um estudo dos poemas do livro *Em alguma parte alguma* (2010), de Ferreira Gullar, que contém os últimos escritos poéticos. As análises presentes aqui demonstram como esta obra faz uma espécie de síntese ou retrospectiva da obra poética do autor, passando desde as primeiras questões artísticas, sua fase concreta e neoconcreta, a fase social e a de metalinguagem, acrescida de uma nova faceta: as questões universais ao homem sob o peso da velhice e da maturidade, a "outridade" provém de todos esses elementos e está representada em cada um dos poemas.

Os poemas que compõem *Em alguma parte alguma* fazem um aporte pelas figuras e imagens da poética de Gullar, demonstrando como algumas destas figuras são retomadas e ressignificadas ao longo das transformações poéticas do autor e de acordo com suas vivências.

A partir da constante da transformação e da ressignificação dentro da obra de Gullar, os estudos desse capítulo demonstram que a questão da "outridade", não só parte da escrita como também é registrada nos metapoemas desta obra.

## 4.1 A construção do outro e de si mesmo: o fogo encontra sua forma.

*Em alguma parte alguma*, livro publicado em 2010, poucos anos antes do falecimento do autor, há a presença de um escritor distanciado dos períodos de busca da destruição da linguagem, como o autor enunciava no período neoconcreto, e distante, também, do período de militância social, mas um autor que apresenta transformações significativas na escrita, tanto do campo semântico, quanto do campo histórico.

O olhar do poeta volta-se para o seu próprio interior e para o cosmos. Não se pode dizer que tudo aqui é inédito, o que ocorre é uma mudança significativa na abordagem poética. Algumas questões e figuras poéticas são revisitadas, a título de exemplo, a imagem da flor que outrora fora a rosa do jardim neoconcreto, agora é jasmim que espalha seu perfume.

Em ensaio sobre Ferreira Gullar, Viviana Bosi refere-se a obra do autor como o "fogo que procura sua forma" (Bosi, 2017, p. 423), dado as inúmeras e diferentes manifestações do artista no decorrer do tempo, na obra supracitada, este fogo parece ter

tomado forma, não só por ser a última publicação poética de Gullar, mas por apresentar a pluralidade do Gullar poeta e humano.

Outra presença marcante que pode ser destacada nesta obra é da busca pelo poema perfeito em transformação como frutas que apodrecendo num prato, que despontava em *Barulhos* (1987), que, aqui, volta-se para o momento da inspiração, que ao longo de *Em alguma parte alguma* (2010) aparecerá sob nome de lampejo, sendo a força motriz criadora do poema, conceito de intensa intertextualidade com a questão da "outridade" conceito de Octavio Paz, em *O arco e a lira*.

Comecemos pelas questões de linguagem, com o poema inicial do livro, intitulado "Fica o não dito por dito", que apresenta de forma direta o ato do fazer poético, a metapoesia, e a metalinguagem por consequência.

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

ou melhor
um rumor
branco
        ou um grito
que estanco (Gullar, 2010, p. 21).

O poema inicia com a imagem do poema dormente, o momento antes da escrita, a aflição do poeta ante a folha em branco, a ânsia que ele entre o poema que já existe dentro dele /rumor/ e o poema que existirá do lado de fora de si poeta, escrito e realizado. Aqui, a palavra "rumor" nos remete inevitavelmente à ideia central da sonoridade incômoda presente no livro *Barulhos* (1987), de tema predominantemente metalinguístico, em que os poemas são barulhos e tudo quanto for mais inconveniente: barulhos, ruídos, frutas que apodrecem e até mesmo a dinâmica das cidades em efervescência da rotina massacrante de trabalho do modelo capitalista.

Implacável e inconveniente também é o silêncio proveniente da ideia do silêncio do bom poeta que não berra, contida nos versos da segunda estrofe.

[...] o poeta
        que grita
        erra
e como se sabe
        bom poeta (ou cabrito)
não berra (Gullar, 2010, p. 21).

Esses versos reportam ao silêncio diante da folha em branco, momento que antecede o processo da "outridade", silêncio que é questão para os poetas, ainda hoje, e já foi para outros como Mallarmé no século XIX. Essa estrofe também introduz a presença de elementos da natureza, que permearão todo o poema. Ademais, tudo o que já foi citado reforça a dicotomia silêncio e rumor apresentada no início da segunda estrofe, que afirma: o poema antes de ser escrito, é "rumor branco/ ou grito que estanco".

No poema, a "outridade" manifesta-se na gênese da criação poética, revelando que o poema não nasce inteiramente do "eu" do poeta, mas de algo que o ultrapassa e o atravessa, uma presença anterior e estranha que se impõe antes mesmo da escrita.

As questões acerca da linguagem sempre foram muito caras à Gullar. O cabrito que não berra remete ao poeta que não escreve, ou seja, aquele que não consegue dominar a linguagem. O cabrito também é a figura que vem da infância, do cenário campestre de cidade interiorana, também é aquele que serve, animal explorado e tanto melhor que sirva sem berrar, assim como opera a dinâmica do trabalhador explorado denunciada pelos poemas de cordel de 1960 escritos por Gullar.

O ato de "berrar" remete ainda ao modo que muitas vezes Gullar procura manter sua poesia semelhante a uma escrita autônoma e de impossível contenção vocabular, assim como o cabrito que não tem controle sobre o seu berrar.

Esse poema também conflui para uma tendência apresentada por Gullar em colocar nos seus poemas a expressão de ideias e vocábulos incômodos, seja com palavras de baixo calão, no Poema Sujo (1976), escrito com aparente jorro descontrolado de ideias, seja com as comparações da escrita poética a frutas em putrefação em *Barulhos* (1987).

A "Fica o não dito por dito" e a dicotômica construída por ele, de silêncio e barulho que constitui o ponto central do poema, porque revisita a ideia de que todo poema é barulho contida em *Barulhos*.

A distribuição do poema sobre a folha de papel remete a uma sensação de escrita em processo, as palavras são colocadas de forma espaçada e irregular, irregularidade que irradia também para as estrofes. Elas surgem, desse modo, cascatas de palavras que vão

se construindo aos poucos, as vezes mais rápidas, as vezes mais lentas, num processo reforçado fortemente pela ausência da pontuação em várias das estrofes.

Essa forma visual do poema, que já pode ser observada na primeira, segunda e terceira estrofes transcritas anteriormente, assemelha-se ao conteúdo transmitido pelo poema, a do processo de transição entre o poema que vacila na mente do poeta, a inspiração, o processo de escrita e o poema em si realizado e escrito.

Ainda que o metapoema dialogue com as várias instâncias de criação poética citadas acima, seu foco principal está em quando tudo pode ser dito no poema, no que pode vir a ser escrito, assim como enuncia a quarta estrofe:

> [...] o poema
> antes de escrito
> antes de ser
> é a possibilidade
> do que não foi dito
> do que está
> por dizer (Gullar, 2010, p. 22).

As ideias transmitidas pelo poema ficam em suspenso, como se o pensamento do poeta examinasse tudo o que poderia ser escrito. O título do poema "Fica o não dito por dito" já enuncia a ideia paradoxal de que não dizer algo já é uma forma de transmitir uma mensagem.

Ainda sobre a questão do "não dito" pelo poema, nos voltemos um pouco mais para os versos das sexta e sétima estrofes:

> [...] mas
> dizer o que
> dizer
> olor de fruta
> cheiro de jasmim?
>
> mas
> como dizê-lo
> se a fala não tem cheiro? (Gullar, 2010, p. 22).

O "não dito" enunciado na quinta estrofe se revela na sexta e sétima estrofe, naquilo que as palavras não alcançam, o que não consegue ser expresso pelo poema como a sensorialidade das coisas, pois o poema não tem cheiro e logo não poderá exalar a fruta e o jasmim. O tom indagatório das breves estrofes na verdade revela a concepção do que o poeta já tem por definição do que é possível ser dito ou não dentro do poema.

Na sequência, é interessante notar a inserção de um elemento alheio à natureza campestre que vem se mostrando no poema, na nona estrofe se apresenta o cheiro da fruta, da flor e depois o andar do galo no quintal. E depois surge elemento humano, o cabelo que aparece desligado da sequência dos demais, temos assim o homem inserido na natureza.

> [...] por isso que
> embora sem dizê-lo
> falo:
> falo do cheiro
> da fruta
> do cheiro
> do cabelo (Gullar, 2010, p. 22).

O fio condutor nessa sequência parece ser a infância do autor. Se pensarmos na recorrência das figuras campestres relacionadas a juventude do autor em sua poética, a fruta, o quintal, o galo e aqui temos, talvez, os cabelos de alguém que abrace o Gullar criança ou até mesmo o cabelo do próprio menino que corre na cidade pacata.

Essas imagens desfilam num presente e passado da poética de Gullar se aliando à ideia da escrita do poema, da metalinguagem poética, que para além das figuras revisitadas, se nota intensa a intertextualidade com outros poemas, tanto do próprio Gullar, quanto de outros autores, a saber a décima primeira estrofe:

> se a fruta
> não cheira
> no poema
> nem do galo
> nele
> o cantar se ouve
> pode o leitor
> ouvir
> (e ouve)
> outro galo cantar
> noutro quintal
> que houve (Gullar, 2010, p. 23).

A ideia do poema que não tem cheiro vem desde os versos de “Não há vagas”, um dos poemas mais significativos do livro *Dentro da noite veloz* (1975), que assim enuncia “O poema, senhores, /não fede/nem cheira”. Esse livro fazia referência, de modo geral, ao momento de inflação e repressão vividos durante o regime militar no Brasil.

Outra forte intertextualidade do poema “Fica o não dito por dito”, de Gullar, coexiste com “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto. Os dois poemas apresentam a imagem do galo que, no poema de Cabral, une seu canto a de outros galos para que o mesmo seja ouvido, representando assim o poeta que se une a outros para que para que formem uma corrente literária. O galo, do poema de Gullar, figura como poeta que tenta alcançar os ouvidos do leitor, mas seu cantar poético é solitário.

O poema “Desordem”, de *Em alguma parte alguma* (2010), corrobora com a ideia do que não é dito no poema. Antes de ser metapoema, é a metalinguagem quase que em forma de negação da linguagem, pois tem seu foco em tudo que não foi expresso pelo discurso poético: “O meu assunto por enquanto é a desordem/ o que se nega/ à fala” (Gullar, 2010, p. 26). E ainda mais, aquilo que a linguagem não é capaz de 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 (Gullar, 2010, p. 26).

Antes disso, o discurso poético já seguia em crescente, centrado no não dito, ou seja, escrito e que, portanto, torna-se alheio à obra. O poeta enumera, evidenciando palavras de referência mais concreta:

> [...] a borra
> a sobra
> a escória
> a incúria
> o não caber (Gullar, 2010, p. 26).

Aqui, encontra-se outro ponto revisitado na obra de Gullar: a ideia do que cabe/ pertence ao poema, ou seja, o que não pode ser dito no poema, emerge pela primeira vez no poema já citado e com algumas estrofes transcritas anteriormente, “Não há vagas” (1975), de *Dentro da noite veloz*, que relata os problemas sociais, como o preço de produtos de primeira necessidade, os alimentos e a repressão do período ditatorial que não pertencem ao poema. O próprio título “Não há vagas”, já antecipa a questão do desemprego vivenciado pelo momento histórico e depois revela-se uma mescla de poema social e metapoema.

Retomando o poema “Desordem”, as ideias evoluem na direção ao que não é falado no poema, assim como no poema “Fica o não dito por dito” que inicia o livro que estudamos aqui *Em alguma parte alguma*.

Esse não dito é intimamente ligada ao processo de criação e da projeção do autor para se tornar outro. É a questão da “outridade”, conceito de Paz que adotamos aqui, que encontra ideia complementar em Collot, que afirma:

> É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro (Collot, 1996, p. 167).

Coexistem no poema “Desordem”, como em toda obra toda de 2010 que estamos estudando, uma intensa dialogia com o momento da projeção do poeta para fora de si, quando o autor é ele e outro ao mesmo tempo, mas sem ter seu controle sobre si, tudo isso expressa na metapoesia.

“Desordem” oscila entre o que pode ser dito e o que é dito no poema, a função primordial da linguagem, a de comunicar e, por consequência do poema, parece ter suas forças anuladas já que o ponto principal é o não dito, e assim de fato não comunica, mas comunica que há muito por dizer.

Caso não falássemos de uma metapoesia, poderíamos cogitar que a voz que sobressai em “Desordem” é a segunda, que se dirige ao leitor, pois abre amplamente o campo a interpretação, sobretudo porque no final da quarta estrofe o autor aponta: “[...] já que não é da linguagem/ dizer tudo” e segue em afirmar: “o meu assunto é o não dito/o sublime indizível/mas o fortuito” (Gullar, 2010, p. 26).

O peculiar momento em que, de acordo com Collot, o poeta se torna outro, pois os questionamentos se dirigem ao que não é “dito”, porque pode ter se perdido no momento vacilante da escrita, quando há o desligamento do individual para que a “outridade” possa emergir.

O questionamento poético criado por Gullar continua a crescer na sexta estrofe: “[...] a palavra/ é o não ser/isto porque/ a coisa (o ser) /repousa fora de toda fala” (Gullar, 2010, p. 27). Saindo do campo da interpretação do que “não é dito”, e adentrando na questão das escolhas feitas pelo autor, se trata do que não foi escrito pelo poeta, seja por não ser assunto poético – como abordado algumas vezes em outras obras de Gullar.

Segundo ele, "[...] o que cabe ou não no poema" ou ainda na possibilidade de não estar entre as escolhas lexicais do poeta daquele momento.

Devido a extensão de "Desordem", não transcrevemos o poema de forma integral; porém, na sexta estrofe, a seguir, é esclarecedor a questão do não dito, que vem sendo o nó de *Em alguma parte alguma*:

> [...] portanto
> o meu assunto
> é o não dito não
> o sublime indizível
> mas o fortuito
> e possível
> de ser dito
> e o não é
> por descuido
> ou por intuito
> já que
> somente a própria coisa
> se diz toda
> (por ser muda) (Gullar, 2010, p. 26).

Os versos citados acima penetram no território da oposição entre a palavra e a coisa que ela nomeia, trazendo à tona a ideia de que existe algo visível e tangível em oposição a palavra utilizada para nomear esse algo. Desse modo encontramos o indizível naquilo que não é palavra, na coisa concreta.

O "indizível" para Octavio Paz, ao tratar do poema e da metalinguagem, assim se configura:

> [...] a pluralidade do real se expressa como unidade última, sem que cada elemento perca a sua singularidade essencial. As penas são pedras, sem deixar de ser penas. A linguagem voltada para si mesma, diz o que por natureza parecia lhe escapar. O dizer poético diz o indizível. (Paz, 2014, p. 118)

O que é plural reside tanto nas expressões metafóricas, quanto nas interpretações múltiplas que a poesia permite. Dessa forma, o indizível enunciado por Gullar reside também nas possíveis interpretações daquele que lê sua poesia.

Octavio Paz destaca a ideia de que a pluralidade do real pode se manifestar como uma unidade última, em que cada elemento mantém sua singularidade essencial. O teórico menciona que as penas podem ser pedras, mas ainda permanecem penas. A pluralidade

do real enunciada por paz reforça nossa perspectiva do poema "Desastre" da oposição entre aquilo que é concreto e a palavra que a nomeia.

"Desastre" segue em crescente de complexidade. Como metapoema, naturalmente, é linguagem voltada para si mesma e é capaz de expressar singularidades do processo criativo. Na décima estrofe, as correlações entre os elementos do mundo e a escrita são retomadas e tornam-se ainda mais intensas:

> [...] o jasmim, por exemplo,
> é um sistema
> como a aranha
> (diferente do poema)
> o perfume
> é um tipo de desordem
> a que o olfato
> põe ordem
> e sorve
> mas o que ele diz
> excede à ordem
> do falar
> por isso
> que
> só
> desordenando
> a escrita
> talvez se diga
> aquela perfunctória
> ordem
> inaudita [...] (Gullar, 2010, p. 28).

Gullar aproxima a natureza e a escrita, citando ambas como sistemas, complexos e desordenados, assim como o perfume, que é um tipo de desordem que o olfato organiza e absorve. O autor sugere que apenas desordenando a escrita talvez seja possível expressar uma organização do sistema da linguagem.

A poética de Gullar volta-se ciclicamente para a questão da linguagem, afirmando que a linguagem poética é aquela que desordena a escrita para sair daquela linguagem "perfunctória". Nesse ponto, o autor retoma as ideias recorrentes das frutas em putrefação:

> [...] uma pera
> também
> funciona
> como máquina
> viva
> enquanto quando

podre
        entra (o sistema)
em desordem:
instala-se a anarquia
dos ácidos
e a polpa se desfaz em tumulto [...] (Gullar, 2010, p. 29).

Nessa estrofe, como no livro Barulhos*,* notamos um desenvolvimento de ideais sobre linguagem e do poema como "[...] fruta apodrecendo no prato". Em poema homônimo ao que estudamos agora, "Desastre", traz claramente o ideal de uma poesia incômoda e em transformação, aspirações constantemente citadas por Gullar. No poema de 2010, o foco instaura-se na decomposição e na mudança do processo de criação poética que culmina na escrita e que o autor passa a nomear como sistema.

Finalmente, chegamos à analogia poema x desordem, o poema só é poema porque é o sistema da linguagem em desordem. Dessa premissa renasce latente a questão relacionada à sociedade. O poema agora é desordem, é anarquia, ele é força que deseja desordenar o sistema da linguagem, como a anarquia pretende desordenar os sistemas pré-estabelecidos.

A sequência poética segue em crescente, afirmando que a desordem da fruta ou da linguagem só pode existir se a linguagem for desfeita. Na poética de Ferreira Gullar, o ideal de destruição da linguagem, como o próprio autor nomeia, foi tão presente durante as obras concretas e neoconcretas que se torna a essência dessas correntes seguindo o poeta que leva essas ideias até a última instância possível. Isso é feito através da fragmentação das palavras, da criação de uma linguagem peculiar e até mesmo, indecifrável.

*Em alguma parte alguma,* a temática oscila do intenso nível de abstração de poemas como "Desastre" para temas de relações mais concretas e cotidianas. Exemplo disso é o poema "Reflexão sobre o osso da minha perna", no qual o olhar poético se volta para o que é do mundo e etéreo. Enfim, os problemas da carne que nos levam a questões existenciais do homem, como a velhice que é inerente as vontades humanas e atinge até os ossos que serão a última parte a deixar de existir sobre a terra.

[...] 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

sim, este osso
a mais dura parte de mim
dura mais do que tudo o que ouço
e penso
mais do que tudo o que invento
e minto
este osso
dito perônio
é, sim,
a parte mais mineral
e obscura
de mim
já que à pele
e à carne
irrigam-nas o sonho e a loucura

têm, creio eu,
algo de transparente
e dócil
tendem a solver-se
a esvanecer-se
para deixar no pó da terra
o osso
o fóssil

futura
peça de museu

o osso
este osso
(a parte de mim
mais dura
e a que mais dura)
é a que menos sou eu? (Gullar, 2010, p.31-32)

O poema inicia fazendo o jogo de sonoridade com as palavras dura e durável, passando a outros aspectos carnais do corpo humano. Carne aqui apresenta-se como vida que se esgota com o passar dos anos. A carne que é "vestimenta fugaz" se começa aqui a introduzir no poema, como também na obra que estudamos, as características da perecibilidade da vida humana.

As poema cria a antonímia, duro e macio e, de forma mais sutil introduz, a abstração através do verso "mais que tudo que invento" que revela o momento criativo da escrita "mais que tudo que invento", revelando a presença da metapoética. Assim, ligam-se questões abstratas e concretas, questões da carne, da vida que será consumida e questões de produção poética.

O livro *Em alguma parte alguma* segue para o poema "Jasmim", mantendo a linha da sensorialidade e das figuras campestres. Na primeira estrofe, ocorre a quebra da expectativa quanto a figuração poética do jasmim dentro do poema:

[...] 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?
um invento

milenar da flora?
quando? desde quando?
já estaria na massa das estrelas o cheiro da alfazema?

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

Nos jardins dos prédios (na rua senador Eusébio,
por exemplo), nos matagais,
são usina de aromas
a fabricar jasmim anis alfazema

(alguns cheiros são perversos
como o anis
que muitos poetas endoidou
durante a *belle époque*;
já o da alfazema
dorme manso nas gavetas de roupas
em São Luís
e reacende o perdido)
Tudo isto para dizer que ontem à noite
arranquei flores de um jasmineiro

no Flamengo
e vim com elas
- um lampejo entre as mãos –
pela rua
sorvendo-lhe o aroma selvagem
enquanto foguetes Tomahawk caíam sobre Bagdá (Gullar, 2010, p. 33-34).

Ao contrário do que se pode esperar quando a imagem de uma flor é invocada, aquilo que é belo, que se abre em perfume e delicadeza, o autor opta por abrir o poema com escolhas vocabulares avessas à concepção que o senso comum traz das flores, que demonstra que o autor revisita sua predileção por palavras que causem estranhamentos a exemplo: "rude/fedor/ lesiona".

No mesmo poema, na sua segunda estrofe, os versos sutilmente se desviam para questões universais do homem, aqui escolhidas pelo poeta: o prazer e a morte, para figurar ao lado da questão se o cheiro existe ou é inventado pelo homem, tudo isso parece metaforizar para um momento em que o autor se vê diante de um único dilema existencial: a velhice.

Encontramos aqui um poeta plenamente maduro, sob a perspectiva das experiências pessoais vividas, Gullar já havia experimentado a infância de pés na terra, a juventude e a mudança para o Rio de Janeiro, o exílio, o retorno à pátria, o casamento, os filhos e a morte de familiares.

Enquanto sob a luz da maturidade poética, Gullar já havia passado por inúmeras transformações, desde a formação em escrita que seguia moldes e regras, passando depois por ideias revolucionárias e correntes artísticas modernistas, depois pela poesia didática, a poesia social, a escrita das agruras do exílio com suas marcas e a metapoética.

Depois dessas intensas vivências, o que resta ao autor, ali parado novamente frente à folha em branco, são memórias, a experiência de vida e o momento único do vacilo entre o poema que ainda não existe e que ainda será escrito, só à espera da criação, do lampejo da inspiração poética citado por vezes no livro *Em alguma parte alguma*.

A recorrência dessa ideia da espera da criação, mais especificamente do termo "lampejo", que é uma palavra recorrente na poética do autor, na obra que estudamos, *Em alguma parte alguma,* mais especificamente aparecerá por cinco vezes e outras vezes sob a forma "relâmpago".

Essa ideia implícita do momento vacilante da escrita, não demora a tomar uma forma mais explícita no poema "O jasmim". Os versos finais da sétima estrofe enunciam

"– um lampejo entre as mãos –" (Gullar, 2010, p. 34), logo depois de questionar o lugar dos aromas, de falar dos matagais e das fábricas, possivelmente reminiscências da infância e da poesia social, respectivamente, o autor vai a causa da escrita deste poema "ontem à noite/arranquei flores de um jasmineiro" [...] (Gullar, 2010, p. 33), todo o processo de criação surgiu de um fato cotidiano que desencadeou o processo da "outridade".

A recorrência do termo lampejo, já citada aqui, combina com a ideia de "outridade". Ao observar a estrofe em que o termo aparece, notamos a concepção de efemeridade da vida, as flores arrancadas não durarão mais que um momento breve, mas que são a fonte de criação da escrita do autor. Todo o poema se deu porque fora arrancado as flores do jasmineiro, fonte de criação, inspiração de onde se deflagra a "outridade":

> Tudo isso para dizer que ontem a noite
>
> arranquei flores de um jasmineiro
> no Flamengo
> e vim com elas
> – um lampejo entre as mãos-
> pela rua
> sorvendo-lhe o aroma selvagem
> enquanto foguetes Tomahawk caíam sobre Bagdá (Gullar, 2010, p. 34).

Em todas as questões que o poema aborda nos versos finais, Gullar enuncia de forma abrupta "foguetes Tomahawk caem sobre Bagdá" (Gullar, 2010, p. 34), repetindo processo semelhante ao que o Gullar constrói no poema "O açúcar". Ambos os poemas são construídos em um crescente de fatores amenos que convergem para questões sociais. Não ocorre somente a inclusão de um fator social, mas como uma revelação, que demonstra como o sujeito poético resgata a consciência da pequenez das dores individuais frente as tragédias humanas.

Dessa forma, Gullar transita entre diferentes questões em um único poema. Essa transição se dá de forma suave e abrupta ao mesmo tempo, é de fato um recurso particular ao período da poesia social do autor. Ele adota um tom mais agressivo que, de certa forma, revelava parte de suas ansiedades como homem vulnerável perante a todos os fatos históricos que vivenciava e que o afetavam diretamente por seus posicionamentos políticos e sociais.

O poema posterior, "Off price", toma de assalto o ritmo ditado pelo "O jasmim". Enquanto o primeiro era mais longo, dotado de mais estrofes e maiores, de versos iniciais

curtos que vão se tornando mais densos conforme o poema avança; o "Off price" condensa metapoesia e poesia social em poucos versos:

> Que a sorte me livre do mercado
> e que me deixe
> continuar fazendo (sem o saber)
> fora de esquema
> meu poema
> inesperado
>
> e que eu possa
> cada vez mais desaprender
> de pensar o pensado
> e assim poder
> reinventar o certo pelo errado (Gullar, 2010, p. 35).

O autor salta de mergulho das questões existenciais para a questão do fazer poético e a sua mercadologia, ainda que o poema anterior se prestasse as questões do fazer poético, este apresenta a metapoesia de uma forma mais pura e direta, o fazer poético, fechado em si mesmo, a poesia fora do mercado, a que não se preocupa em vender livros.

Nesse ponto, é inevitável fazer uma reflexão acerca de até que ponto a influência do mercado editorial e de consumo sobre a escrita poética consiste em uma questão social. A começar pelo título que carrega a forte influência estrangeira, o nome em inglês e a ideia de um produto que sobrou, que está com o preço mais baixo por estar ultrapassado ou com qualidade inferior. A venda a qualquer custo, também pode revelar a posição do artista quanto as poéticas contemporâneas ao momento da produção do poema, sobretudo porque o poeta ao longo de sua vida exerceu, além de outras funções o papel de crítico de arte.

Como dito anteriormente, Gullar passeia por vários temas. O poema que abordaremos agora de *Em alguma parte alguma,* intitulado "Adendo ao poema desordem", volta abordar a questão de um certo sistema das coisas. Dessa vez, o jardim é um sistema em "desordem/ao que o olfato põe ordem" e segue na ideia de que o perfume em si é um sistema que não se pode ser ordenado e que, por conseguinte, não consegue ser expresso pela fala, neste ponto, revela-se que os sistemas se referem ao processo de escrita ou até mesmo da linguagem.

A questão dos sistemas é um dos pontos centrais em *Em alguma parte alguma*, Gullar faz referência à ideia da teoria dos sistemas de Max Bense, no início do livro teórico *Cultura posta em questão*, também de autoria de Ferreira Gullar, em que discorre

sobre a arte e cultura, citando diretamente o teórico Bense, que também era cientista, matemático e estudioso das artes:

> Bense considera a linguagem como um sistema geral, dentro do qual se situam os vários modos de comunicação verbal: o coloquial, ou linguagem comum, a prosa, a poesia etc. A linguagem comum é a que contém maior grau de entropia, pelo fato de que utiliza formas verbais estereotipadas, gastas pelo hábito; tampouco existe nesse tipo de linguagem a preocupação do termo exato, da expressão concisa. Essa preocupação já se verifica na prosa, onde, portanto, o grau de entropia é menor. É na poesia, entretanto, que o coeficiente de entropia é reduzido ao mínimo, aumentando nessa mesma proporção o grau de comunicação estética (Gullar, 2002, p. 49).

*Cultura posta em questão* foi publicado pela primeira vez em 1965. Ele traz à tona referenciais da poética do autor, tanto da poesia de Gullar vista como desordem (entropia), quanto o mundo organizado em sistemas, mais especialmente a linguagem como sistemas, assim como o poema que estudamos enuncia.

O poema que aparece na sequência de *Em alguma parte alguma*, com o título "Adendo ao poema desordem", sugere que o perfume do jasmim, se pensado de maneira ampla, é capaz de proporcionar uma experiência sensorial coesa explorando também as questões linguísticas do vocábulo jasmim, usando-o como um símbolo para refletir sobre a interação entre os sentidos e a dificuldade de comunicar certas experiências por meio da linguagem convencional, ou seja, aquela que não é poética.

Já disse
        num poema
        que o jasmim
é um sistema
um tipo de desordem
a que o olfato
        põe ordem

mas não disse
que o sistema-perfume
excede a tudo o que a fala resume
        ou expressa
        já que não tem sintaxe
        nem forma
        que se meça
        ou obedeça
à gramática
corpuscular do odor

        nem fala cabalmente

nada,
fora do poema
        difunde-se o jasmim
        amorfo
        sistema
na noite do jardim (Gullar, 2010, p. 36).

Gullar escreve “gramática corpuscular do odor” trazendo à tona a relação entre a linguagem e jardim de forma explícita. Essa concepção já estava latente no poema de título “Desordem” e que também estabelece uma relação dialógica com outro de título “Novo adendo ao poema desordem”, a trilogia de poemas está ligada pelo título e pela figura do jasmim.

Essa mesma metáfora do "corpuscular do odor", no final da terceira estrofe, introduz a ideia de que o "sistema-perfume" do jasmim vai além das limitações da linguagem falada. Ele não pode ser resumido ou expresso totalmente por palavras, e não segue as regras da sintaxe ou da gramática. Isso sugere uma dimensão quase tangível, mas difícil de ser comunicada, sendo assim, necessária a linguagem poética.

A seguir, o poema explora a ineficácia dos diferentes sentidos humanos em capturar completamente a essência do jasmim. O olhar não pode apreendê-lo por falta de contorno visual, o ouvido não pode percebê-lo por falta de som audível e o tato não pode apreendê-lo completamente, pois parece estar em constante movimento ("revoa").

[...] misturado ao escuro
dele não sabe nada o olhar
(pois sem contorno)
O ouvido
(pois que não soa)
o tato
(pois que revoa)

        já que é jasmim
        – aroma apenas –
o qual, selvagem
Nos envenena (Gullar, 2010, p. 36).

O jasmim é caracterizado como "aroma apenas", indicando que sua essência é primordialmente ligada ao olfato. O adjetivo "selvagem" reforça a intensidade do impacto do perfume do jasmim, sugerindo uma qualidade poderosa que pode intoxicar ou enfeitiçar.

Segundo o poema, o jasmim, na verdade, consiste na linguagem em estado puro que espera por um sistema que lhe ponha ordem, e que o autor lhe propõe que essa

linguagem seja a linguagem poética. A concepção de linguagem e natureza já fora expressa pelo "livro poema", assim como o autor denominava a obra "Roçzeiral", contida em *A luta corporal* (1953), que já fazia a relação jardim e flores com a linguagem, de forma muito peculiar, e como Gullar justificava, com o objetivo de implodir a linguagem.

O terceiro poema da trilogia, "Adendo ao poema desordem", transcrito a seguir, surge como uma tentativa de compreender a linguagem e o processo de criação poética através da concepção de sistemas de Benson, que citamos anteriormente.

> [...] 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, 2010, p. 41).

Gullar parte de correlações em que o jasmim é um sistema em desordem, no qual o olfato põe ordem, podendo ser decodificado. Já o perfume é um sistema que o olfato não põe ordem, não sendo decodificado. Numa lógica de relações, a linguagem; por outro lado, é o sistema que a gramática põe ordem e a linguagem poética é o sistema no qual não se pode colocar ordem. Desse modo, o jardim está para linguagem, ambos decodificáveis, e perfume está para poética, ambos não decodificáveis.

De modo geral, o poema oferece uma exploração profunda das limitações da linguagem e dos sentidos humanos em descrever completamente uma experiência

sensorial complexa como a do jasmim. Ele convida o leitor a considerar como as palavras muitas vezes falham em capturar a riqueza de certas experiências e como os sentidos individuais podem não ser suficientes para compreender plenamente o mundo ao nosso redor, colocando a criação poética em posição privilegiada por ampliar o alcance da linguagem.

Assim os poemas de *Em alguma parte alguma* seguem em uma crescente de abstração própria da linguagem poética De modo cíclico, volta a origem da linguagem poética, a "outridade", no poema o "O duplo" essa questão reaparece, e de forma dúbia como seu título, o poema se inicia pela anunciação do surgimento de um outro Gullar:

> Foi-se formando
> a meu lado
> um outro
> que é mais Gullar do que eu
>
> que se apossou do que vi
> do que fiz
> do que era meu
>
> e pelo país
> flutua
> livre da morte
> e do morto
>
> pelas ruas da cidade
> vejo-o passar
> com meu rosto
>
> mas sem o peso
> do corpo
> que sou eu
> culpado e pouco (Gullar, 2010, p. 37).

Há, aqui, o momento em que poeta humano deixa de existir para dar voz ao poema. O autor observa o seu outro pela cidade como um espectro que circula pelas ruas com as mesmas experiências que ele. Essa separação entre Gullar e o que ele vai chamar de seu "duplo" ocorre em um crescente, evoluindo. É um processo e não uma ação que se dá de uma vez só. Paz fala sobre esse processo dissociativo:

> A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar a linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo (Paz, 2014, p. 42).

Nos poemas de Gullar, é perceptível o pensamento de Paz, a abordam dos aspectos relacionados à “outridade”, à criação e à influência mútua entre o indivíduo e a linguagem. Os versos de Gullar sugerem a formação de uma identidade distinta e a noção de apropriação indica uma fusão ou absorção de experiências passadas, sugerindo uma transformação do "eu" original, nada mais do que o retrato da formação da “outridade”.

O trecho de Paz afirma a importância da linguagem como um sistema de símbolos, indicando que as palavras têm significados que transcendem seu simples sentido literal. O autor destaca o papel da linguagem em transformar o homem em outro, assim como no processo descrito pelos versos de Gullar, explorando a ideia de que a linguagem e as metáforas são fundamentais para a formação da “outridade”, distinguindo o homem natural, por assim dizer, do outro formado pela linguagem.

Pode-se observar, no poema “O duplo” a formação do "outro". A citação de Paz sugere uma interconexão entre o indivíduo e a linguagem na construção da “outridade” e para Gullar a linguagem é a força criadora do "outro". Voltando-se novamente de forma exclusiva ao poema “O duplo”, que nos revela ambiguidade nos versos finais quando enuncia “sem o peso/do corpo/que sou eu” permitindo a leitura de que se trata de algo alheio ao escritor.

"O Duplo" é uma reflexão devoradora sobre a dualidade da “outridade” na criação artística. No poema, existe um "outro", um "duplo" que é mais Gullar do que ele mesmo, como se esse outro se sobrepusesse a ele, encobrindo-o. Esse "outro" é descrito como alguém que se apossou de tudo que o poeta experienciou. O poema diz que essa figura "mais Gullar" que ele mesmo, que flutua pelo país, livre da morte e do peso do corpo, que denota como essa é uma manifestação puramente artística e intelectual, o duplo é o autor, livre das amarras do corpo físico. A eternidade desse duplo revela o poder que a obra artística possui, de permanecer e durar para além de seu criador, reforçando a característica desse “duplo” resistir no processo de criação.

A preocupação da finitude da vida em oposição pode ser percebida na ideia de “memento mori” de Steiner que não é apenas uma advertência existencial, mas um princípio estruturante da criação humana:

> Na construção metafísica mais segura de si, na obra de arte mais afirmativa, há sempre um memento mori, um esforço, implícito ou explícito, para conter a fuga do tempo fatal, a entropia do ser vivo sob todas as suas formas. É a esse combate que o discurso filosófico e a geração da arte devem a tensão que os inspira [...] (Steiner, 2005, p. 11).

Assim, sempre existe sempre uma tensão com a morte, com a decadência, com a entropia, essa tendência inevitável à desordem, ao desgaste e à morte, ideias que dialogam profundamente com a poética de Gullar.

Steiner vê a criação estética e filosófica como uma resposta corajosa à impermanência, um esforço para reter algo contra o esquecimento e o fim inevitável, o "memento mori" em Steiner não é uma ideia melancólica, mas uma força propulsora: é a consciência da finitude que dá profundidade e urgência à obra humana, e para nós, parte da força propulsora da "outridade".

Em "O duplo", há inúmeras leituras que podem ser feitas deste poema, partindo da ideia de identidade e dualidade, sugerindo que há um aspecto de Gullar que é mais autêntico e artístico do que o próprio poeta. Isso pode ser visto como uma reflexão sobre a complexidade das motivações artísticas e a dificuldade de definir uma identidade singular dado o autor ter passado por tantas fases poéticas.

A natureza da criação artística, através da "outridade", que mais nos interessa aqui, figura na descrição do "outro". Este se apossou de tudo que o poeta viu, fez e de quem foi. Assim, a criação poética pode ser tomada como uma representação da natureza da criação artística, como se a obra tomasse vida própria, produto de uma força criativa que transcende a individualidade do escritor.

A questão da "outridade" tem proporções de profundidade metafísica, "o outro" que emerge do processo criativo. Ele tem tanta autonomia que se vê e se movimenta, mas não passa de um espectro, que nos revela que este "outro" não passa dele mesmo, Gullar:

> [...] mas sem o peso
> do corpo
> que sou eu
> culpado e pouco (Gullar, 2010, p. 38).

Esses mesmos versos nos levam a uma reflexão sobre a vida e a morte. A percepção da morte, sobretudo como vimos anteriormente *Em alguma parte alguma*, é escrita por um poeta já em sua velhice e que começa a ter questões de saúde próprias da idade, além de ter a morte ser presença constante ao redor do autor.

Esse relato do "outro" flutua pelo país livre da morte, portanto pode exprimir as angústias vindas com a velhice, seja na figura de seus familiares que morreram, seja na sua própria tomada de consciência da idade que avança que assolava os dias do autor.

Os males do corpo e a perecibilidade da vida, que se sente no presente, não só no "O duplo", mas por toda esta obra da década de 2010, podem ser vistos em como uma aspiração artística pela imortalidade da obra, já que a carne é mortal.

Considerando o papel que Ferreira Gullar exerceu como poeta brasileiro engajado em questões sociais e políticas, outra camada interpretativa depreende-se do poema como uma crítica à superficialidade da sociedade em detrimento da profundidade e autenticidade da poesia, que como o autor defende em outros momentos da sua obra não deve ser comercial, deve tratar de temas relevantes de modo a se tornar atemporal.

A culpa e a autocrítica se fazem presentes. O poema "O duplo" menciona que o poeta se sente "culpado e pouco", o que sugere a autocondenação em relação ao processo criativo, parte orgânica da escrita, o eterno dilema frente a folha em branco e aos desafios da criação.

Em linhas gerais, se é possível reduzir o poema sem incorrer em erro, "O Duplo" é um poema que faz uma reflexão sobre a identidade do artista, a natureza da criação artística e as complexidades da relação entre o criador e sua obra. Através de suas imagens poéticas, Gullar explora a dualidade entre o eu pessoal e o eu artístico, explanando entre as tênues camadas do autor frente ao processo de criação poética, considerando a profundidade e a multiplicidade que existem por trás de cada obra artística. Mais do que metapoesia, estamos frente a uma discussão sobre o processo de "outridade" de forma bem crua, a dissociação de homem e autor sob os olhos de Gullar.

Até aqui a questão da "outridade" na obra *Em alguma parte alguma* revela não apenas a sensibilidade artística do autor com relação ao processo de criação artístico, mas também sua profunda compreensão das complexidades humanas e das relações interpessoais.

*Em alguma parte alguma* é uma obra imersa na perspectiva da "outridade", justamente por abordar em muitos momentos a metapoesia. Gullar demonstra sua capacidade de mergulhar nas diferentes perspectivas, experiências e correntes artísticas, retratando a multiplicidade de vozes que constituem a sociedade, e o próprio poeta, que aparece acompanhada pelo viés de questões metafísicas do homem.

A poesia de Gullar não apenas revela a diversidade das questões sociais e universais humanas; mas também através de sua escrita, Gullar nos convida a enxergar o mundo sob diferentes ângulos, a romper com moldes e expectativas poéticas. Portanto, essa obra de Ferreira Gullar não apenas reflete a busca pelo fazer poético pleno, mas também incita uma reflexão profunda sobre a própria natureza humana e a sociedade em

que vivemos. Seu legado perdura como um lembrete inspirador de questões sociais e artísticas que se enlaçam num balé constante e harmonioso.

## 4.2 Memorialismo onírico, a memória em (re)construção

A poética de Ferreira Gullar, em muitos momentos, apresenta um caráter memorialístico e marcado por reminiscências que ainda que não se registram como memórias literárias. Elas carregam figuras e temas, seja da infância, seja do exílio ou dos anos de militância para os poemas do autor.

A presença dos acontecimentos históricos e as vivências políticas do autor aparecem em uma ou outra referência e, de maneira mais suave como é peculiar as obras do autor pós 1999, como Paula ao se referir ao livro *Na vertigem do dia*:

> Os procedimentos literários escolhidos pelo poeta acentuam a expressão interiorizada dos acontecimentos, evitando a rememoração épica do golpe militar e interiorizando a dimensão histórica das cenas mostradas. (Paula, 2017, p. 394).

No poema imediatamente posterior ao “O duplo”, temos "Acidente na sala" que possui uma exploração profunda da relação entre o corpo humano, a consciência e a existência:

movo a perna esquerda
de mau jeito
e a cabeça do fêmur
        atrita
        com o osso da bacia
sofro um tranco

e me ouço
perguntar:
        aconteceu comigo
        ou com meu osso?
e outra pergunta:

eu sou meu osso?
        ou sou somente a mente
que a ele não se junta?

e outra:
se osso não pergunta,
        quem pergunta?
alguém que não é osso
        (nem carne)

em mim habita?
alguém que nunca ouço
a não ser quando
em meu corpo
um osso com outro osso atrita? (Gullar, 2010, p. 39).

Através de uma experiência física simples, mover a perna de mau jeito e sentir o atrito entre os ossos, o poema mergulha em questionamentos existenciais profundos e reflexões sobre a natureza da identidade e da consciência do poeta, movidos pela idade do autor que avançava e todos os questionamentos e perdas que trazidos pelo passar do tempo.

No poema "Acidente na sala" o processo de criação poética se encontra num ponto antes do momento da "outridade" o que deflagra o momento vacilante anterior à escrita. O autor relata um momento cotidiano que simplesmente deflagra questionamentos num momento de reflexão sobre a matéria a dor, os problemas trazidos com ela e seus sentimentos.

O poema se desenvolve a partir de uma série de indagações que se assemelham a um o processo de monólogo interior poético, que vão além da experiência corporal imediata e que estão ligadas às questões da mortalidade e da perecibilidade da carne, sobretudo na terceira estrofe, já transcrita acima.

Gullar entre tantas perguntas, na quarta estrofe, já colocada em sua integralidade no poema, também questiona se a experiência de dor é dele mesmo ou se é uma parte separada. No caso, é o osso que está sofrendo. Esse questionamento inicial já aponta para a divisão entre corpo e mente, sugerindo uma dualidade fundamental.

Só o corpo pode perecer, a mente não? O poema demonstra a consciência vívida do que o poeta sente, as dores levam a reflexões profundas que desembocam novamente em uma cisão, em um duplo, agora um lado é corpo e outro é mente. O poema é constituído de perguntas que nos levam a resposta da pergunta inicial do parágrafo, ao que tudo indica a mente não pereceu, ao contrário do corpo.

A partir daí, o poema "Acidente na sala" prossegue em um tom de reflexão filosófica, explorando a relação entre a mente, a consciência e o corpo. Gullar se questiona se ele é seu osso ou se é apenas a mente que não se une ao osso. A pergunta recai sobre quem está perguntando, tornando-se intrigante, sugerindo uma dimensão da identidade que vai além do físico. Ele propõe a presença de algo dentro de si que não é nem carne nem osso, algo que nunca sofre como o corpo, não padece com males como atritos entre os ossos, como se Gullar se comunicasse com a sua "outridade".

Em suma, "Acidente na sala" é um poema que convida a refletir sobre a complexa relação entre o corpo e a mente, a natureza da identidade e a efemeridade da vida humana através de uma presença interior alheia a tudo isso. O poema revela um indivíduo ainda pleno das suas faculdades mentais, que, por outro lado, sofre os males das dores da carne. A cisão está na existência da carne e da consciência. Gullar, de modo implícito, explora a brevidade da vida humana em comparação com a permanência da obra poética que, assim como sua consciência, não perece.

A ideia da mente ou consciência em contraposição ao corpo prossegue na leitura de “Perplexidades”, poema no qual Gullar enuncia:

> [...] a parte mais efêmera
> de mim
> é esta consciência de que existo
>
> e todo existir consiste nisto
>
> é estranho!
> e mais estranho
> ainda
> me é sabê-lo
> é que
> enquanto dura me é dado
> o infinito universo constelado
> de quatrilhões e quatrilhões de estrelas
> sendo que umas poucas delas
> posso vê-las
> fulgindo no presente do passado (Gullar, 2010, p. 40).

O poema "Perplexidades" segue o tom reflexivo da natureza da existência e da consciência, continuando a linha da obra *Em alguma parte alguma* de explorar a efemeridade da consciência e a complexidade de estar consciente da própria existência. Os poemas “Acidente na sala” e “Perplexidades” figuram como se um fosse continuidade do outro, através de suas estruturas poéticas concisas, fazem uma meditação profunda sobre o ato de existir e os paradoxos que ele apresenta.

A primeira estrofe "a parte mais efêmera/de mim/é esta consciência de que existo" (Gullar, 2010, p. 40), estabelece o tom da reflexão que permeia o poema. A noção de efemeridade é central aqui, destacando a fugacidade da consciência em contraste com a vastidão do universo e da eternidade. A consciência, enquanto característica fundamental da humanidade, é apresentada como uma parte passageira e fugaz da experiência.

Em contraposição ao poema "Acidente na sala", que destaca a consciência como aquilo que não envelhece, aqui, em “Perplexidades”, a consciência revela-se a parte do ser menos duradoura, aquela que sumirá automaticamente no momento da extinção da vida.

A segunda estrofe, iniciada com "e todo existir consiste nisto", simplifica a complexidade da existência para uma ideia básica: a consciência de estar vivo. Essa frase resume a essência do poema, reforçando a visão do poeta sobre a natureza da existência como uma constante conscientização de nossa própria presença.

O poema continua aprofundando essa reflexão nas estrofes seguintes. O uso da repetição da palavra "estranho" enfatiza a perplexidade do poeta em relação a essa compreensão de existência e consciência. A palavra "sabê-lo" na estrofe seguinte ressalta a profundidade de se ter essa consciência, criando um senso de separação entre o eu consciente e o eu que percebe essa consciência.

O título “Perplexidade” apresenta-nos a ideia de uma sensação, sentimento ou emoção, algo que se deu perante a revelações, o sentimento de estar perplexo ante algo tem a imediata relação com a ideia de lampejo trabalhada em vários momentos em *Em alguma parte alguma,* que estudamos aqui.

As imagens da última estrofe do poema se apresentam de forma impressionante do universo como um "[...] infinito universo constelado/de quatrilhões e quatrilhões de estrelas" (Gullar, 2010, p. 40). Isso contrasta fortemente com a pequena porção daquelas estrelas que o eu consciente pode perceber. A ideia de "fulgindo no presente do passado" sugere uma conexão entre passado e presente, entre o que já foi e o que ainda é. Isso reflete a sensação de continuidade que a essa espécie de monólogo interior poético proporciona, mesmo quando se confronta com a vastidão do cosmos.

Em termos de estilo, Gullar, em muitos poemas desta obra, utiliza uma linguagem contemplativa, como se restasse ao poeta no fim da vida observar o mundo à sua volta, o momento de maturidade que aceita tudo pelo que passou e deixa de lutar contra as desigualdades sociais e as injustiças. O mundo interno do poeta se apaziguou, mas a perplexidade presente em todo o poema demonstra que seus olhos não se fecham para a vida que pulsa.

O poema "Perplexidades" revela um transe poético que o conecta com um “outro” que existe dentro de si. A “outridade” que adotamos de Paz e que se liga a temática latente do lampejo, que volta a aparecer no poema “Novo adendo ao poema desordem”:

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, 2010, p.41).

O poema se destaca pela estrutura visual e de ritmo, os versos curtos, muitas vezes compostos por uma única palavra, contribuem para uma leitura pausada e que força o leitor a refletir a cada palavra. A quebra das palavras é uma representação visual das interrupções e descontinuidades inerentes ao tema abordado, que também se desdobra. A ausência de pontuação cria um fluxo contínuo de ideias, permitindo que o leitor decida onde fazer pausas e como conectar as partes do poema.

A imagem inicial de "relâmpago" e "eletrochoque" introduz a ideia de um momento súbito e impactante. O poema evoca os sentidos olfativo e tátil, centrando-se na experiência sensorial do protagonista ao entrar em contato com um perfume particular emitido pelo jasmineiro. O uso de termos como "deflorou-me as narinas" sugere uma invasão íntima e poderosa dessa fragrância, tornando o recurso sinestésico ainda mais forte.

O termo eletrochoque não fora escolhido ao acaso, a técnica, em si, foi usada por muito tempo como tratamento de doenças mentais, também evoca um ponto sensível da vida do autor Gullar que teve dois filhos com esquizofrenia. O poeta, no ano de 1951, conheceu o trabalho da psiquiatra brasileira Nise da Silveira (1905-1999). Esta

profissional que, além de levantar a bandeira contra tratamentos com eletrochoque, realizava um trabalho notável e inovador, a terapia através da arte com pacientes internados no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, localizado no bairro Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Como já pode ser observado, a carga de significações do poema é muito grande e carregada de experiências poéticas e pessoais do autor, o jasmim pode ser também o jasmim do jardim neoconcreto, retomemos a parte final do poema:

> [...] 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 (Gullar, 2010, p. 41).

O jasmineiro, disfarçado de arbusto, é uma metáfora complexa que pode representar tanto a ambiguidade quanto a subversão das aparências. O odor descrito como "aroma de urina" contrasta a beleza convencionalmente associada às flores, criando uma subversão do esperado. Isso pode ser visto como uma metáfora sobre a decepção ou a dualidade de experiências na vida, em que algo que parece agradável, à primeira vista, pode ser enganoso ou menos nobre quando explorado em profundidade.

O poema aborda a dissonância entre aparência e realidade, ilustrando como algo que parece atrativo à primeira vista pode esconder elementos desagradáveis ou enganosos. Esse tema é expresso tanto nas imagens do jasmineiro quanto na sugestão de que algo belo pode, na verdade, liberar um aroma desagradável. Além disso, o poema também pode ser interpretado como uma exploração da complexidade das emoções humanas, revelando como uma experiência sensorial pode ser ambígua e contraditória.

Na sequência do livro “Em alguma parte alguma” aparece “Relva Verde Relva" um poema que nos leva a uma exploração metafórica da experiência interior do eu, revelando uma conexão intrincada entre a paisagem interna e a externa. O poema faz uma reflexão sobre a complexa relação entre o indivíduo e o mundo ao seu redor.

> Dentro de mim – mas onde?
> no céu

da boca? debaixo
da pele? –
fulge de repente um largo verde esquecido

dentro de mim
ou fora
(em algum lugar nenhum)
De mim
um largo como se fosse um lago
e quase a transbordar de verde

ouvia a miúda algazarra da relva
rente ao chão

ah aquela inesperada toalha verde viva
em meio à cidade em ruínas!
(o relâmpago me atinge agora numa cozinha da rua Duvivier)

De tais espantos somos feitos (Gullar, 2010, p. 42).

Essa relação de algo que nasce do interior do indivíduo, integra-se a ideia do processo de criação poética que se assemelha a ideia de inspiração vinda desde Aristóteles, colocada deste modo por Octavio Paz:

> [...] o ato de escrever poemas se oferece ao nosso olhar como um nó de forças contraditórias, no qual a nossa voz e outra voz se enlaçam e se confundem as forças se confundem. As fronteiras ficam imprecisas: nosso discurso se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso 'eu' dá lugar a um pronome inominado, que tampouco é um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste no mistério da inspiração. Mistério ou inspiração? Ambas as coisas: para os antigos a inspiração era um mistério; para nós, um problema que contradiz nossas concepções psicológicas e a nossa própria ideia de mundo (Paz, 2014, p. 166).

O processo descrito se vincula à outridade, o poeta sente nascer dentro de si uma vontade, um fulcro que em algum momento deixa de ser vontade e passa a ser autônoma. O poema começa com uma indagação: "Dentro de mim – mas onde?". O verso traz um questionamento profundo sobre onde começa a criação poética. A imagem do "céu da boca" e "debaixo da pele" evoca a busca por algo interno e escondido, algo que brilha subitamente, como se uma memória há muito esquecida emergisse à tona.

A imagem central do "largo verde esquecido" é multifacetada. Dela se depreendem vários significados como um jardim interno da alma, uma conexão com a natureza, ou até mesmo como um estado de espírito vivo e vibrante que contrasta com a vida em meio ao caos e à ruína da cidade. O verde é um símbolo de vida e renovação, e

sua intensidade é destacada pelo adjetivo "largo". O verde também é, entre outras coisas, a reminiscência da infância e das ideias de destruição da linguagem do período concreto e neoconcreto, que tem como ícone o poema “Roçzeiral” que trazia em sua complexidade de ideias duas questões fundamentais na poética de Gullar: a linguagem e o jardim. A segunda estrofe reforça a dualidade entre o interior e o exterior:

> [...] dentro de mim
> ou fora
> (em algum lugar nenhum)
> De mim
> um largo como se fosse um lago
> e quase a transbordar de verde (Gullar, 2010, p.42)

Essa segunda estrofe também enfatiza a ambiguidade da localização do "largo verde". A questão do lugar ("em algum lugar nenhum") cria um senso de mistério e indefinição, ressaltando que essa experiência é ao mesmo tempo pessoal e universal, a mesma perspectiva contida na obra sobre a qual nos debruçamos agora *Em alguma parte alguma*, além do jogo e palavras semelhantes, no verso do poema que estudamos e no título do livro.

A imagem do "largo como se fosse um lago" amplia a riqueza simbólica do poema. Os lagos muitas vezes representam a profundidade da mente ou da consciência, e aqui eles se fundem com o verde exuberante, sugerindo uma fusão harmoniosa entre os elementos naturais e internos. A mesma profundidade sugere-se no contexto do poema há diferentes estratos do que se pode ser compreendido dele, ou ainda, do poeta que deixa de ser ele mesmo para se tornar o outro que escreve.

A lembrança auditiva da "miúda algazarra da relva" reforça a sensação de presença da natureza, que é especialmente forte quando contrastada com o ambiente urbano em ruínas. A imagem da "inesperada toalha verde viva" se destaca como um símbolo de esperança e vitalidade, mesmo no meio do declínio e da desolação.

A última linha, "De tais espantos somos feitos", é uma conclusão que une os elementos do poema. "Espantos" refere-se às experiências inesperadas, às revelações internas e à beleza oculta que fazem parte da vida e que nos fazem voltar a ideia de lampejo como inspiração poética.

O poema sugere que somos moldados e definidos por essas experiências, e que a capacidade de ver a vida com um olhar atento e maravilhado é o que nos conecta ao mundo ao nosso redor.

"Relva Verde Relva" é um convite à introspecção e à apreciação do mundo interior e exterior, repleto de imagens poéticas complexas que exploram a interseção entre a natureza humana e o ambiente circundante, fazendo com que retomemos a ideia da formação do duplo, da inspiração contidas, conforme as reflexões presentes em Collot, Paz e no próprio Gullar.

A temática do jardim volta a aparecer fortemente no poema "Uma corola", o jardim como sistema é permeado de questões figuradas da linguagem. A flor não é flor, é parte de um todo maior. O autor parte da corola, o conjunto de pétalas de uma flor qualquer, talvez a rosa do jardim neoconcreto ou do jasmim que perfuma todo o livro *Em alguma parte alguma*, título que aparece, *ipsis literris,* no penúltimo verso.

Em algum lugar
esplende uma corola
de cor vermelho-queimado
metálica
não está em nenhum jardim
em nenhum jarro
da sala
ou na janela

não cheira
não atrai abelhas
não murchará

apenas fulge
em alguma parte alguma
da vida (Gullar, 2010, p. 42).

A imagem da perecibilidade da vida retorna aos versos desse poema, mas desta vez em forma de negação, "não cheira /não atrai abelhas /não murchará" (Gullar, 2010, p. 42). Em suma, a flor que não existe, a flor escrita, aquela, que diferente da real, é indizível, é a forma como o autor levanta a complexidade do indizível no poema inicial deste estudo.

A trajetória da ordenação dos poemas é cuidadosamente escolhida para que exista um fio condutor que permita que uma questão da poética do autor se enrede a outra de maneira muito natural.

Do mesmo modo que liga-se ao "Relva verde relva" pela questão do jardim, "Uma corola" nos faz retomar a filosofia do poeta de que uma poesia ideal deve ser uma poesia incômoda e em transformação, assim como frutas apodrecendo num prato; a ideia de uma

natureza morta em transformação, mais do que isso, em putrefação. Essa perspectiva foi amplamente adotada pelo poeta durante a década de 1980, momento em que o autor teve um intenso período de trabalho de vertente metapoética.

Para dar continuidade a esses sutis enlaces de *Em alguma parte alguma*, o autor nos traz "Bananas podres 3", criando a amalgama perfeita entre os poemas: "Bananas podres" e "Bananas podres 2", pertencentes à obra *Na vertigem do dia*, obra que reúne poemas da década de 1970 e 1980, um período que Gullar ainda tinha recente os sofrimentos causados pela ditatura, mas no qual o autor voltava-se para questões de metalinguagem e solidificava suas concepções de uma poesia incomoda e até mesmo fétida, que podem ser lidas na obra de 2010.

O que é curioso ressaltar é que na trilogia de poemas (mais uma vez um trio de poemas, como ocorreu o poema "Desordem" e seus adendos), os três, ainda que não pertençam à mesma obra, são marcados por figuras da infância, presentes nas referências à quitanda do pai, aos causos interioranos e aos perfumes daquele ambiente.

Além das lembranças da infância e das sinestesias peculiares criadas pela poética de Gullar, o poema "Bananas podres 3" não apresenta saudosismo, mas uma ideia quase que amarga de que a rememoração de todo o passado só trará uma tristeza amarga:

era uma tarde quente na quitanda

e aquele calor
acendia o perfume das bananas apodrecendo
fato a que ninguém dava atenção
- Um vidro de perfume? Foi mesmo?
- O enfermeiro Josias me contou
- Então ela era virgem... pro vidro ficar engatado
- Foi atrás, rapaz! disse meu pai às gargalhadas.
Tu não estás entendendo!
Todos falavam e riam excitadíssimos numa algazarra de pássaros
a chilrear.
Os olhos de meu pai se encheram de água tanto ele ria.

De noitinha, todos se foram, e Newton Ferreira fechou a quitanda
com as bananas lá dentro, recendendo.
Os seus risos vozes lembro-os sem ouvi-los,
mas o perfume daquelas frutas
que feito um relâmpago
volta a esplender
desceu na minha carne
e ali ficou, parado, esse de vez
em quando
volta a esplender (Gullar, 2010, p. 44).

Ao observar o poema acima, pode-se notar que o que deflagrou o processo do poema foi a lembrança de um evento da infância, o cheiro das bananas em apodrecimento, e, a partir disso, o poema se desenvolve como se houvesse uma cena sendo projetada de dentro da mente do poeta. E assim memória e poema se misturam, criando novamente um tipo diálogo, recorrente nos poemas dessa obra, trazendo à tona, particularmente, o processo do outridade no momento vacilante entre o autor, ele mesmo, e o autor se tornando "outro", ainda é ele mesmo, porém embebido em suas memórias de modo que, como já dito em "O duplo", perambula-se fora de si.

A presença da memória dá um caráter saudosista a esta parte do livro, como se observa no poema seguinte, "O que se foi", que em seu primeiro verso faz um jogo de palavras semelhante, com a repetição da palavra foi, "O que se foi se foi", semelhante ao que é feito no título de *Em alguma parte alguma*, o qual é dotado da repetição da palavra alguma, e também no título do poema "Fica o não dito por dito". Essas repetições têm um efeito semelhante aos trava-línguas e causam uma certa confusão na primeira leitura.

> O que se foi se foi.
> Se algo ainda perdura
> é só a amarga marca
> na paisagem escura.
>
> Se o que se foi regressa,
> traz um erro fatal: falta-lhe simplesmente
> ser real.
>
> Portanto, o que se foi,
> se volta, é feito morte.
>
> Então por que me faz
> o coração bater tão forte? (Gullar, 2010, p. 45).

Neste poema observa-se a estrutura mais próxima de uma forma fixa, ainda que não estejamos falando de uma forma tão tradicional quanto um soneto, mas nota-se a presença de uma rima e uma certa regularidade dos versos. Visualmente, o poema também é diferente dos anteriores: enquanto os primeiros poemas tinham seus versos distribuídos de forma irregular por toda fola de papel e algumas vezes com a ausência total de pontuação, o que ocorre é uma forma totalmente contrária neste poema, que tem seus versos alinhados à esquerda e apresentam pontuação.

O saudosismo não é adocicado e não consiste no desejo de regresso ao que é passado, mas constitui uma reflexão, uma retomada das marcas amargas deixadas. Ainda

sob a perspectiva do conteúdo, o poema faz uma reflexão sobre o passado e ao fato de o eu lírico prender-se em reflexões sobre o que já foi findo. Com essas reflexões percebemos a referência ao passado, possivelmente das marcas da infância que foram citadas nos poemas anteriores.

A pontuação finaliza essas reflexões em questionamento e deixa o elo para o poema seguinte perguntar: "Então por que me faz/ o coração bater forte? (Gullar, 2010, p. 45). Os versos se ligam ao poema anterior e dão continuidade à reflexão do porquê ficar preso ao passado, pode-se depreender até uma reflexão interna do eu lírico em questionar o motivo de essas cenas sempre voltarem a aparecer, e associada a palavras tristes, reforçando uma ideia de lembrança amarga ou triste, que insiste em doer.

O poema "Insônia" aprofunda o mergulho interior, que está presente no poema "O que se foi se foi". Ao adentrar nesta gama reflexões sobre pensamentos e sentimentos do poeta, o leitor fica mais próximo do processo de criação poética, da metapoesia e da "outridade", que, como se vem apurando ao longo das análises, é uma parte tão particular do processo da escrita que se localiza num ponto anterior à escrita e um posterior à inspiração, que, nas palavras de Collot (1996, p. 172), é quando sujeito está fora de si.

> É alta madrugada. A culpa
> joga dama comigo
> no entressono. Cismo
> que ela me engana
> mas não bispo o seu logro.
> Ganho? Perco? Blefo?
> Afinal, qual de nós rouba no jogo? (Gullar, 2010, p. 46).

O poema parte da afirmação do poema anterior, "o que se foi se foi", para guiar o leitor no mundo interior das reflexões sobre o passado do eu lírico, que se confunde e ao mesmo tempo se funde com o do poeta e alimenta nossa percepção de um Gullar maduro, vivido e angustiado refletindo, tomado por questões universais humanas, a velhice, as escolhas feitas ao longo da vida e que resultam na insônia desse poema. O jogo de palavras, presente no primeiro verso, estende sua ideia

O poema "Falar" vem na sequência em *Em alguma parte alguma* e traz uma metapoesia, quase um relato de como surge o movimento da "outridade" na poesia:

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

> A poesia é, na verdade, uma
> fala ao revés da fala,
> como um silêncio que o poeta exuma
> do pó, a voz que jaz embaixo
> do falar e no falar se cala.
> Por isso o poeta tem que falar baixo
> baixo quase sem fala em suma
> mesmo que não se ouça coisa alguma (Gullar, 2010, p. 47).

O poeta põe em seus versos como a poesia chega até ele. É interessante que em nenhum momento é usada a palavra poema, e sim poesia, de modo que o que está expresso aparece ainda mais ligado ao relato de processo de criação, da interação do próprio poeta com a instância de si mesmo que forma a "outridade". É preciso falar baixo e calar, como dito na primeira estrofe, de forma a poder ouvir aquela voz da poesia, e podemos refletir que só assim poderá emergir o seu "outro" e ocorrer o processo de criação.

É perceptível o pensamento de Paz neste poema de Gullar. O autor constrói o metapoema de modo semelhante ao que o pensador mexicano postula sobre a linguagem poética:

> A palavra distingue a atividade poética de todas as outras. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas. O poético não é algo dado, que está no homem desde o nascimento, mas algo que o homem faz e que, reciprocamente, faz o homem. O poético é uma possibilidade, não uma categoria a priori nem uma faculdade inata. Mas é uma possibilidade que nós mesmos criamos. Ao nomear, ao criar com palavras, criamos aquilo que nomeamos e que antes só existia como ameaça, vazio e caos. Quando o poeta afirma que ignora "o que é que vai escrever", ele dizer quer que ainda não sabe como se chama aquilo que o seu poema vai nomear e que, até ser nomeado, só se apresenta em forma de silêncio ininteligível. Leitor e poeta se criam ao criar esse poema que só existe por eles e para que eles existam de verdade. Daí que não haja estados poéticos, assim como não há palavras poéticas. O próprio da poesia consiste em ser uma contínua criação e assim tirar-nos de nós mesmos, desalojar-nos e levar-nos às nossas possibilidades mais extremas (Paz, 2014, p. 174).

O trecho apresentado traz uma reflexão profunda sobre a relação entre a palavra e a atividade poética. Ele destaca que a palavra desempenha um papel fundamental na criação poética, porque a diferencia de outras formas de expressão, ainda que estas possam ter poesia em si. O ato de poetizar é visto como a criação de poemas com sua matéria-prima original, as palavras. Além disso, explica que o "poético" não é inato, mas sim uma possibilidade do que os seres humanos têm o poder de criar.

A ideia de que a poesia é uma forma de criação contínua, que não se encaixa em estados poéticos predefinidos, é especialmente relevante. Isso implica que a poesia é dinâmica e está sempre em processo de se reinventar, à medida que os poetas nomeiam e criam com as palavras, em que entram em estado de "outridade". O ato de nomear algo por meio da poesia é descrito como dar vida a algo que antes era apenas uma ameaça, vazio ou caos, destacando o poder transformador das palavras e da poesia.

O trecho também ressalta a interação entre o poeta e o leitor na criação poética. O poema não existe independentemente deles; ele é criado por eles e para eles. Essa interdependência entre o criador e o receptor é fundamental para a compreensão da poesia como uma forma de comunicação que transcende o simples ato de transmitir informações.

No excerto de Octavio Paz em *O Arco e a Lira*, que ampara nossa análise de "Falar" de Gullar, ainda que texto de natureza fundamentalmente diferente do poético, explica como a linguagem poética é diferente das outras e como o ato do criar poético é particular, e como o criar poético afeta o homem, e o homem é o agente no processo de criação poético, um não existe dissociado do outro.

Gullar também aborda a relação entre a fala e o silêncio na poesia, pois descreve a poesia como uma espécie de fala que é contrária à fala cotidiana. Como difere da fala cotidiana, é uma linguagem específica, e por isso o metapoema é uma linguagem sobre uma linguagem específica.

A necessidade de falar baixo, quase sem fala, ilustra a ideia de que a poesia opera em um nível mais profundo e sutil do que a comunicação verbal comum. Ambos os trechos enfatizam a importância do silêncio e da palavra na criação poética, bem como a ideia de que a poesia nos leva a explorar nossas possibilidades mais extremas, tirando-nos de nossa zona de conforto e desafiando nossa compreensão convencional da linguagem.

Observando a questão fundamental do nosso estudo, a da "outridade", conforme concebida por Octavio Paz, ela refere-se à capacidade de uma pessoa de se tornar "outra" no ato da escrita, de se distanciar de si mesma e enxergar o mundo a partir de uma perspectiva exterior. Em "Falar", Gullar explora essa ideia ao se referir à poesia como o "fruto de um silêncio que sou eu, sois vós". Ele sugere que a poesia é uma forma de transcender o eu e conectar-se com os outros, ou seja, é uma expressão da "outridade".

A poesia é a voz que se ergue do silêncio interior do poeta, mas também é a voz que conecta o poeta com os leitores. O ato de falar baixo, como mencionado no poema,

ilustra-se como expressão da “outridade”, na qual o poeta se distancia do seu ego e se comunica com os outros de forma mais profunda e autêntica.

O poema é metapoesia, a “fala” volta-se sobre a própria poesia e seu processo de criação. Gullar explora a natureza da poesia, descrevendo-a como "uma fala ao revés da fala", uma voz que emerge do silêncio e se manifesta de forma única. Nesses versos é possível identificar a diferença entre a “outridade” e metapoesia, como uma faz parte da outra e como se complementam.

Este poema sugere que a verdadeira poesia não é apenas a comunicação verbal, mas algo mais profundo e misterioso, que reside no silêncio subjacente ao discurso cotidiano. O poeta desenterra essa voz poética do pó do silêncio e a deixa emergir, (“outridade”), mas é mantida num tom baixo, quase inaudível.

O poema "Falar" explora as instâncias da criação poética e revela a importância do silêncio e do mistério na criação poética, reforçando a dicotomia silêncio e barulho, explorada desde o livro *Barulhos* (1987).

A obra segue com o poema “Ossos”, que apresenta uma reflexão profunda sobre a passagem do tempo, a morte e a maneira como lidamos com a ausência de alguém que já se foi.

> [...] depois de vinte anos
> mostram-me a urna
> em que tinham guardado seus restos mortais
>
> alguns ossos brancos:
> os fêmures o ilíaco as vértebras e falanges
> Era tudo
>
> - Não pode ser
> - Como não pode ser?
> - Esqueça – disse eu.
> Estava o cemitério de São João Batista, em Botafogo.
> Olhei para o alto onde zunia a luz do século XXI.
>
> Vi que de fato
> ele não estava ali:
> eu o carregava comigo
> leve impalpável
> como um doído de amor (Gullar, 2010, p. 47).

O poeta nos apresenta uma cena em que contempla uma urna contendo os restos mortais de alguém, talvez de alguém próximo, já que o eu lírico presencia uma espécie de exumação e descreve os ossos que ali estão: “fêmures, ilíaco, vértebras e falanges”.

Essa descrição detalhada cria uma imagem vívida e ao mesmo tempo sombria da morte, ressaltando a materialidade dos ossos como os únicos vestígios físicos da pessoa que um dia existiu.

O vocábulo “ossos” aparecerá diversas vezes em *Alguma parte alguma* relacionando-se às questões da velhice e da perecibilidade da carne. O poema, ainda que não diretamente, fala da velhice e das memórias; só presencia os ossos “depois vinte anos” aquele que viveu os anos, aquele que tem memória para rememorar acontecimentos. Os ossos aqui vistos pelo poeta possivelmente são do filho mais novo, Marcos, que morrera em 1990, 20 anos antes da data de publicação do poema, que fora em 2010, e como o afirmado no verso inicial do poema: “depois de vinte anos” (Gullar, 2010, p. 47).

O tom do poema muda abruptamente quando é inserido o diálogo, que não sabemos se era travado do autor consigo mesmo ou com outra pessoa. Quando o poeta expressa sua incredulidade ("Não pode ser"), a resposta evasiva ("Como não pode ser?") sugere que a morte e a passagem do tempo são inevitáveis e incontestáveis. O poema evoca a sensação de impotência diante da morte e da efemeridade da vida.

A última estrofe do poema é particularmente significativa: o cenário é o cemitério de São João Batista, em Botafogo, um local que representa a morte e à memória. No entanto, o poeta olha para o alto e percebe que a luz do século XXI "zunia" lá em cima. Este contraste entre o cemitério e a luz do novo século sugere a continuidade da vida e da memória além da morte. O poeta então conclui que a pessoa na urna não está na urna, nos restos da matéria, mas sim na essência do próprio autor, como uma presença eterna e impalpável, da lembrança.

A imagem daquele que não está na urna, mas na memória se projeta da mesma forma que as palavras são apenas sombras das coisas, como o poeta aborda no poema “Desordem”: “a palavra é o não ser” (Gullar, 2010, p. 28).

O que existe e o que não existe retratam oposições, assim como o passado e o presente, marcados pela indicação do cemitério. Neste ponto refletimos sobre o Gullar, poeta do passado, e Gullar, poeta do presente: ainda que ambos se situem na modernidade, cada um está num momento diferente dela. Octavio Paz faz uma reflexão, em *A outra voz* (1993), sobre o poeta da modernidade: “O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão e a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários”.

A presença teoria de Paz em Gullar não é percebida somente na questão da “outridade”, mas também nos momentos em que explora a solidão do indivíduo na

sociedade moderna, na qual a urbanização e a tecnologia podem criar uma sensação de alienação e isolamento. A reflexão sobre a condição humana em um mundo em constante transformação, onde a solidão é uma experiência compartilhada por muitos. No entanto, enquanto Paz fala da solidão do "herói da nova poesia", Gullar lida com a solidão que surge da ausência daqueles que já partiram, sugerindo que a memória e o amor podem transcender a morte.

*Em alguma parte alguma* tem a particularidade de um poema interpelar o outro. As reminiscências da infância se diluem nos motivos campestres, como ocorre no poema "Inseto", que pode ser analisado por diferentes prismas, mas para nós o interesse maior está na presença da "outridade" e da metapoética.

> Um inseto é mais complexo que um poema
> Não tem autor
> Move-o uma obscura energia
> Um inseto é mais complexo que uma hidrelétrica
>
> Também mais complexo
> que uma hidrelétrica
> é um poema
> (menos complexo que um inseto)
>
> E pode as vezes
> (o poema)
> com sua energia
> iluminar a avenida
> ou quem sabe
> uma vida (Gullar, 2010, p. 49).

"Inseto" traz um apanhado da trajetória poética de Gullar, apresentando de uma vez só diversos elementos que foram se somando à poética do autor, partindo da concepção da complexidade do inseto, tópicos expressos nos versos um e quatro da primeira estrofe, que podem remeter às figuras da infância, que, de assalto, são invadidos pelo que se enuncia nos versos um e dois da segunda estrofe, a hidrelétrica, e no verso quatro da terceira estrofe, a avenida, figurando como a tecnologia e as cidades tão presentes na poesia social do autor, somadas à ausência de pontuação e a disposição dos versos.

Tomemos, de modo muito resumido, que conceito de "outridade" de Octavio Paz diz respeito à qualidade do escritor de ser "outro" ou diferente. No poema "Inseto", essa ideia é evidente na comparação entre um inseto e um poema. O inseto é descrito como mais complexo porque é movido por uma "obscura energia" e não tem um autor

identificável, enquanto o poema, a hidrelétrica e as cidades têm autores identificáveis. A mística do inseto é ausência da certeza de como se deu o surgimento da vida no universo. Essa comparação sugere que a poesia também é uma forma de "outridade", algo que transcende a autoria e é impulsionado por forças misteriosas e complexas.

O poema também é metapoético, pois reflete sobre sua própria natureza e função enquanto poema. Ao comparar o poema com um inseto, ele questiona a complexidade e a origem da poesia. Essa autorreflexão é uma característica comum da metapoética, que explora a natureza da criação poética.

O poema pode ser lido como uma reflexão sobre a simplicidade e a pureza da infância em contraste com a complexidade da vida adulta e da vida na velhice, visto que esses dois aspectos estão presentes: a natureza da infância de Gullar, o inseto, e a cidade da vida adulta e da velhice, a hidrelétrica e a cidade.

Os versos estão dispostos de maneira a criar uma progressão e jogando com as palavras de modo a culminar na ideia de que um poema pode "iluminar a avenida" ou até mesmo "uma vida". Os versos entre parênteses dão ideia de diálogo que nasce do próprio interior do autor, que nasce do momento da criação, reforçando a ideia da “outridade”.

Mais uma vez, a ausência de pontuação aparece, o que cria uma sensação de fluidez e continuidade mas também pode ser interpretada como uma forma de desafiar as convenções da língua, uma herança neoconcreta. O ritmo do poema é marcado pela repetição da frase "mais complexo que um inseto", criando um efeito rítmico que enfatiza a comparação central. A disposição dos versos no poema, com recuos variados, também contribui para a ênfase nas comparações e na progressão do pensamento.

A presença das palavras hidrelétrica e avenida também criam o contraste passado e presente, o passado das figuras campestres, do inseto e o presente das cidades e do barulho, que também remetem às questões da poesia social.

A presença massiva das figuras da infância permanecem nos poemas de *Em alguma parte alguma*, como poderemos ver em “Bananas podres 4”, que possui uma envergadura mais extensa e igual ausência de pontuação e disposição irregular dos versos. O poema se revela ser uma memória vívida da infância, quase uma ode ao pai e sua quitanda. A memória aqui tem cheiro, tem cor e nome, chama-se bananas; não de forma casual, as bananas por vezes aparecem na poética de Ferreira Gullar, seja remetendo diretamente ao universo da infância, seja figurando como metáfora para descrever o poema perfeito dentro da metapoética.

É na escuridão do engenho que engendra o mel
ou o futuro clarão no paladar

(como quase luz
na saliva, e mais:
em alguma parte da vida)
a escuridão
engendra
o olhar no corpo ansioso de abrir-se
à luz

e o mel que
aflui na noite da polpa
(e feito
dessa noite) flui
da noite do podre
(sob a casca)
tal como um suicídio
ou um alarme ou
abafada rotação
nas moléculas
(e igual que
nos cosmos cintila)
uma balbúrdia de ácidos
negros
inventando
um quase alvorecer na quitanda (Gullar, 2010, p. 50).

Dentre todas as frutas, de modo geral, mesmo entre as que não foram citadas no poema, as bananas são das que mais exalam cheiro característico em seu processo de maturação, e as que o fazem de forma muito rápida e repentina. Ainda assim, em uma quitanda, os aromas não são puros, misturam-se uns aos outros criando um cheiro peculiar, ao que o autor, num profundo processo de sinestesia, atribuiu aos cheiros de suas memórias, da infância, assim como já colocadas no poema "Bananas podres 3".

A primeira estrofe traz de forma peculiar um pouco do processo de sinestesia: "clarão no paladar", "quase luz/na saliva". Nessa mesma estrofe, os versos são construídos com significação dúbia, o "engendra o mel", "o olhar no corpo ansioso a abrir-se à luz", e penetra para a segunda estrofe, "e o mel que/aflui da noite polpa" (Gullar, 2010, p. 50), assim, constroem o erotismo através do amadurecer das frutas.

A escuridão, a saliva, o mel, a luz e a própria figura da fruta são extremamente passíveis de sexualização. A poesia, em seu sentido amplo, tem muita aproximação com o erotismo. De acordo com Georges Bataille (1987, p. 18), "poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é l'éternité".

Desse modo, a poesia é canal para o erotismo. A aproximação de elementos externos ao erótico, a fruta que amadurece e o mel, da forma como são colocados, retratam o ato sexual, mesmo que Gullar parta das figuras e cenários da infância para isso.

> Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica (Bataille, 1987, p. 16).

Observando sob o prisma destacado por Bataille, e unindo o que já fora observado sobre as memórias da infância e o modo triste como se fazem presentes na poética de Gullar, podemos teorizar sobre a falta de alegria e afetuosidade durante a infância.

Por outro lado, Octavio Paz, em *A dupla chama,* adota uma perspectiva mais carnal entre a relação poesia e erotismo:

> A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que densas ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal (Paz, 1994, p. 12).

Octavio Paz formula, nessa mesma obra, uma teoria estética e ontológica que entrelaça o erotismo e a poesia como manifestações simbólicas de uma mesma potência imaginativa: ambos são expressões de uma "oposição complementar", em que o desejo se converte em rito e a linguagem em metáfora.

A poesia, para Paz, não apenas representa o mundo, mas o erotiza, age como o erotismo, fundindo contrários, criando sentido através do ritmo, da imagem e da pulsão sensível. No poema de Gullar, tal como na proposta de Paz, a poesia opera como o erotismo: é o gesto verbal que, ao tocar o que é fugaz e evanescente – o gosto, o cheiro, o fluxo interno da fruta e do corpo –, instaura uma representação ritual, na qual o desejo

e a linguagem se copulam. A poética, assim, opera num espaço liminar entre o físico e o simbólico.

Poesia e erotismo tendem a despertar o íntimo do ser, a mudança de estado, como ocorre no poema "Bananas podres 4". A poesia em sua essência já altera o estado humano e, tomada pelo erótico, tem o efeito duplamente realizado.

"Bananas podres 4" faz parte de uma sequência de cinco poemas, sequência iniciada na obra *Na vertigem do dia*, calcados, sobretudo, na imagem das frutas da infância, que agora são ausência. Os objetos da poesia, o cenário da infância, as frutas, a quitanda do pai e o próprio pai também conduzem a ideia do amor que se intensifica na ausência do objeto amado.

A noite pode ser uma das palavras mais dúbias em todo o poema. A noite outrora fora a figura da ditadura militar, em *Dentro da noite veloz*, obra abordada neste estudo e tão significativa tanto na obra poética do autor como na vida de Gullar como cidadão.

Ainda sobre a riqueza de significados, a noite, que é figura comum aos poetas angustiados e apaixonados, para Gullar é ameaça da escuridão e perigo, herança dos anos de resistência da ditadura, que nesse poema parece não estar associada a esses significados. Próxima à palavra noite vêm as palavras podridão e depois suicídio, revelando a um leitor mais atento uma correlação entre elas: fosse uma pura memória ou cenário, os sentimentos e vocábulos seriam mais amenos.

Uma banana que apodrece, por si só, não vem embebida de tanto sentimento, mas sim aquela que amadurece no silêncio e na escuridão, e assim como ocorre o processo de criação poética, nascem os poemas e as frutas amadurecem.

O professor Antônio Donizete Pires, da Universidade Estadual de São Paulo, em um estudo que acompanha a figura das frutas na literatura brasileira e particularmente a poesia de Gullar de forma muito abrangente, pontua também seu papel no processo de criação:

> [...] apreensão objetiva da fruta, como coisa íntegra, se faz pejada de certa revelação epifânica, de certos *insights* que parecem atordoar e espantar a voz poética: o espanto, aliás, vinca a relação de Gullar com o mundo e com as coisas e por isto pode configurar-se em palavra-chave tanto para a deflagração do poema, quanto para a nossa compreensão deste (Pires, 2013, p. 46).

Pires destaca a revelação poética através da imagem das frutas. O lampejo é despertado por elas, o que corrobora nosso estudo da "outridade" na poética de Gullar.

Em “Bananas podres 4”, as memórias se apresentam numa espécie de tentativa de reproduzir uma poética autônoma, como se fosse escrita em descontrole, sobretudo como ocorre no *Poema Sujo*. As memórias aparecem diferentes dos outros poemas da sequência dos cinco intitulados bananas, a melancolia serena dá lugar a uma lembrança pontuada por vocábulos agressivos, fulminando no último verso em “foda-se”.

Já é dicionarizado no *Novo Aurélio Século XXI*, a significação de “foda” como “coisa desagradável ou difícil de executar” (Ferreira, 1999, p. 920). Isso demonstra não se trata de uma questão sexualizada no poema. Em muitos poemas de Gullar esse verso final é dotado dessa mudança de tom, o poema que era fluxo e erotismo se lança a desimportância, pois é difícil de ser realizado.

Não são poucos os poetas que se valeram do recurso de palavrões em seus versos. Exemplo disso são os realistas e naturalistas, que recorreram ao podre e ao fétido para compor seus poemas, o efeito singular produzidos por essas escolhas produz comoção tal e qual a poesia.

À um estudioso de metapoemas, ou mesmo um apreciador de Gullar, não poderá passar desapercebidas marcas de escrita como da /putrefação/, tão associada no livro *Barulhos*, no qual o autor pontua que o poema ideal para ele, deve se parecer com frutas /apodrecendo num prato/.

Já passamos por muitos poemas de *Em alguma parte alguma*, e se evidencia uma particularidade presente em vários momentos da poética de Ferreira Gullar que aparece principalmente depois do exílio, que consiste na predileção por palavras impactantes que tirem a poesia do seu lugar, lançadas até mesmo de modo abrupto, sem aviso prévio. Não se pode deixar de observar que a experiência do exílio é um determinante da obra de Gullar, e como não o seria? Ao discorrer sobre a literatura de exílio, Edward Said afirma que:

> [...] a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como "bom para nós". Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? (Said, 2003, p. 46).

As considerações de Said acerca do exílio e sua literatura nos revelam duas coisas principais: a primeira, e que se podia prever, é que a pessoa que passa pelo exílio experimenta vivencias infinitamente incalculáveis para os que não passaram pela experiência, e, portanto, muda o ser que experimentou o exílio, dessa forma, alterando também sua produção poética. A segunda afirmação que se pode subtrair do excerto de Said, e que serve como alerta à pesquisa, é que nenhuma literatura pode expressar a experiência do exílio de forma que não pode ser reducionista.

Fica evidente também que processo de transformação do autor em outro "outridade", no grupo de poemas tratados até aqui, nasce principalmente da rememoração de cenas cotidianas da infância e de outros momentos que foram se impregnando na memória, assim como o silenciamento do exílio. Sobre o envolvimento das memórias no processo de criação poética, Collot diz:

> A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é "o resultado de uma lenta e profunda impregnação (...) pela qual o mundo exterior e o mundo interior se tornam indistintos". De cada objeto nós possuímos toda "uma ideia profunda" formada pela "sedimentação incessante" de "impressões" que "recebemos" "desde a infância" (Collot, 1996, p. 173).

O trecho de Michel Collot aborda a relação intrínseca entre a afetividade do sujeito e os objetos que o cercam, ou o cercaram, enfatizando como essa conexão é estabelecida e cultivada ao longo do tempo. Como podemos notar através da presença constante das figuras e motivos da infância durante a poética de Ferreira Gullar, Collot sugere que a afetividade é resultado de uma acumulação gradual de experiências sensoriais e impressões desde a infância. Isso cria uma profunda interconexão entre o mundo exterior e o mundo interior do sujeito, que vão sendo mutadas pelas reconexões com figuras e motivos semelhantes ao longo da vida, como o experimentado Ferreira Gullar, inclusive nas experiências poéticas e durante o exílio, quando ficou apartado de tudo que lhe era familiar.

Quando relacionamos diretamente esse conceito de Collot com os poemas de Ferreira Gullar memorialísticos da infância percebemos uma correlação significativa. Gullar frequentemente explora em sua poesia as memórias e experiências de sua infância, evocando imagens e objetos que desempenharam papéis importantes em sua formação.

Esses objetos, locais e sensações estão impregnados de afetividade, tornando-se símbolos poderosos que se fundem com sua identidade e emoções.

Exemplo fidedigno desse processo de afeição e transformação das figuras e motivos da infância é o quinteto de poemas “Bananas podres”, nos quais se verifica imagens que vão da ternura (representação do passado) à podridão (relação com a escrita de poemas). E se ampliarmos essa visão para outras obras do autor, as transformações e significações são ainda maiores, assim como o que foi abordado em alguma medida neste estudo.

Além disso, a ideia de "sedimentação incessante" de impressões desde a infância se alinha com a abordagem de Gullar à sua própria história. Ele não apenas recorda eventos passados, mas também os reinterpreta à luz de suas experiências presentes, demonstrando como essas memórias continuam a moldar sua identidade ao longo do tempo.

Em suma, o trecho de Michel Collot ajuda a compreender a profundidade das memórias de infância na poesia de Ferreira Gullar, destacando como objetos, sensações e experiências da infância se tornam elementos essenciais na construção da afetividade e identidade do poeta. Essa perspectiva de Collot contribui para uma apreciação do processo de outridade conforme as ideias de Octavio Paz na poética de Gullar, revelando as complexas camadas de significado e emoção que permeiam seus poemas autobiográficos.

Avancemos com o poema “Bananas podres 5”, de *Em alguma parte alguma*:

Fora
        no alto
nos céus de São Luís
o tempo zune
        luzindo acima dos telhados
manchados de musgos

e
debaixo
deles
num sobrado da rua das Hortas
        como feras
bananas azedam em suas roupas negras
         e ali
na polpa
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
detrás do balcão
de sua quitanda, próximo dali,
na esquina de Afogados com a rua da Alegria)

e num alarido surdo
aquelas pobres frutas
- com prazo vencido –
vão aos soluços
perder-se na desordem (Gullar, 2010, p. 59-60).

O poema aborda elementos relacionados à infância, partindo da criação do ambiente que é cenário do poema. Apesar da temática não há a presença usual da ternura e o saudosismo, usual a outros escritores que falam do lugar da infância, Gullar sempre traz junto a essas lembranças uma acidez e amargura. As "feras bananas" que "azedam em suas roupas negras" trazem uma imagem ácida da infância, quebrando a expectativa da pureza de uma infância com os pés no chão, o cheiro que azeda o poema em prelúdio aos acontecimentos da vida adulta.

Ferreira Gullar incorpora uma atmosfera de nostalgia, mesmo sob o lastro de acidez ligado aos poemas da infância, ao mencionar o açúcar acelerando em direção ao caos e a desordem das "frutas com prazo vencido", recriando o cenário da quitanda do pai que fora temas da sequência de poemas Bananas podres. Gullar adota um estilo mais abstrato e experimental, com frases fragmentadas e imagens metafóricas como em “o açúcar acelera a vertigem / em direção ao caos” (Gullar, 2010, p. 60). Gullar aborda a infância de uma forma mais sombria, sugerindo uma sensação de caos e desordem. Em suma, os poemas tratam da infância e da nostalgia, mas o fazem de maneiras distintas em termos de estilo, linguagem e atitude em relação à infância.

Gullar adota uma abordagem de certa forma melancólica e impactante ao utilizar palavras como /azeda/ e /pobres/, explorando a desordem e a vertigem associadas à infância em um contexto urbano. E todas as questões sociais ligadas a essa atmosfera caótica do contexto social e que se entrelaça durante a toda a poética do autor, inclusive da metapoética.

## 4.3 Da memória à consciência da morte

Retomando agora a ordem linear dos poemas, “Toada à toa” é um poema muito menos denso em tamanho, mas que traz à tona a questão universal do homem, própria vida, questão levantada no caso deste poema, pela velhice.

> A vida, apenas se sonha
> que é plena, bela ou o que for.
> Por mais que nela se ponha
> é o mesmo que nada por.
>
> Pois é certo que o vivido
> - na alegria ou desespero -
> como o gás é consumido...
> Recomeçamos de zero (Gullar, 2010, p. 53).

O vocábulo “toada” pode assumir diversos significados, mas para este poema, possivelmente, aplica-se dois em particular. O primeiro refere-se a uma cantiga que tão bem se adequaria a ideia de uma vida, ou de contar uma história. Outro significado que pode ser atribuído é o de ruído, que enriquece a ideia de brevidade da vida, a de a vida passar tão rápido quanto um ruído.

O segundo significado, de ruído, remete à poética o autor dos anos de 1980, mais exatamente a metapoética, que especialmente nos poemas do livro *Barulhos* trabalha com a dicotomia silêncio e barulho, grosso modo o silêncio sendo a momento da escrita e o barulho, o poema em si, que deve ser incômodo o próprio barulho, segundo ideias do autor.

Em geral todo texto literário se presta também a uma certa ambiguidade, mas o gênero lírico, em especial, dá nós nas palavras e confunde os teóricos que se propõe o analisar, o próprio Gullar, poeta e crítico, reflete sobre essa questão de maneira tão poética quanto se pode:

> Se a perdição do poeta é se fiar nos críticos, a perdição do crítico é se fiar nos poetas. Se diz e se repete que a linguagem poética é intraduzível em qualquer outra linguagem, mas frequentemente se tomam versos por aforismos e se montam sobre eles verdadeiras teorias. O poeta navega em águas turvas, se alimenta de ambiguidades e contradições: mastiga-as e cospe flores ou chamas. Tem estomago de avestruz e boca de maçarico. É o inimigo número um da palavra (Gullar, 1989, p. 40).

Seria um erro, portanto tentarmos aqui definir de forma matemática, neste e em outros poemas, o sentido exato desta ou daquela expressão. O que se pode, sem dúvida, é explorar as perspectivas pertinentes a partir das vivências de Ferreira Gullar e dos pontos de vistas adotados em suas obras.

Seja toada /música/, seja /toada/ ruído, o que há de fato no poema "Toada à toa" é a representação da brevidade da vida, mantendo a linha da alternância entre as memórias da infância e os questionamentos existenciais trazidos pela idade. Seguindo essa mesma linha existencial, *Em alguma parte alguma* traz o poema "Reencontro". Nele, o autor segue falando dos que já se foram, quem parece nos falar agora é duplo do poeta Gullar produzido pelo processo da outridade, quando se torna outro, assim como enunciou no poema "O duplo", o poema leva a um "outro" que experimenta estar lado a lado aos que já se foram, é a consciência impregnada pela ausência:

> Estou rodeado de mortes.
> Defuntos caminham comigo na saída do cinema.
> São muitos,
> sinto a presença ativa das magnólias
> queimando em seu próprio aroma.
>
> Os mortos acomodam-se a meu lado
> como numa fotografia.
> Ajeitam o paletó, a gola da blusa
> e parecem alegres.
>
> São gente amiga
> com saudade de mim
> (suponho)
> e que voltam de momentos intensamente vividos.
> Tentam falar e falta-lhes a voz,
> tentam abraçar-me
> e os braços se diluem no abraço.
> Fitam-me nos olhos cheios de afeto.
>
> Ah quanto tempo perdemos,
> quanta desnecessária discórdia,
> penso pensar.
>
> É isto que me parecem dizer seus esplendentes rostos
> neste entardecer de janeiro (Gullar, 2010, p. 54).

Esse poema demonstra a habilidade do autor em criar uma atmosfera de reflexão e contemplação por meio de uma linguagem evocativa. O autor clama por aqueles que não fazem mais parte de sua vida.

A estrutura do poema é notavelmente simples, consistindo em cinco estrofes intensas, concentrando-se nos detalhes e nas imagens vívidas que evocam a experiência do eu lírico. A simplicidade da estrutura mistura-se com a irregularidade do tamanho dos versos e permite que o leitor se concentre nas palavras e nas emoções transmitidas pelo poeta.

O tema central do poema é a morte e o reencontro com entes queridos que já partiram, o eu lírico se encontra imerso em mortes, sugerindo uma sensação de nostalgia e perda. A morte não é algo sombrio e triste, Gullar a apresenta como uma experiência repleta de sensações. O tom de devaneio e sonho, já assumido por alguns poemas volta a parecer, os mortos, que caminham com o eu lírico, ajeitam-se como numa fotografia e parecem alegres.

Essa abordagem subverte as expectativas do leitor e nos faz repensar nossa relação com a morte, destacando a ideia de que a memória e a saudade são fontes de conexão com os que partiram. As figuras dos mortos emergem da memória se apossando do eu lírico de modo a constituírem a própria "outridade", os mortos que são ausência se tornam presença.

O simbolismo desempenha um papel fundamental no poema. A presença ativa das magnólias queimando em seu próprio aroma sugere a permanência das memórias e emoções ligadas aos entes queridos falecidos. As magnólias, com seu aroma marcante, tornam-se uma metáfora poderosa para a persistência do afeto e da conexão mesmo após a morte. Além disso, o entardecer de janeiro, metáfora para o fim da vida, é também como um momento de reflexão e contemplação.

A linguagem do poema se vale sobretudo de imagens sensoriais e visuais, como os mortos ajeitando o paletó e a gola da blusa, para criar uma atmosfera vívida e emocional. A ausência de diálogo direto dos mortos com o eu lírico, devido à falta de voz e dos braços que se diluem no abraço, reforçam a ideia da impossibilidade de comunicação e do caráter onírico do fato.

"Reencontro" mostra uma poesia mais subjetiva e reflexiva que demonstra o /duplo/ de Gullar olhando em direção ao seu passado e quem sabe o seu futuro de fazer parte do retrato dos mortos.

Outro fato que não pode se deixar de pontuar é a afirmação das magnólias que "queimando em seu próprio aroma" faz associação muito particular. A sinestesia aqui remete à ideia de algo um pouco místico, talvez ao incenso ou a um ambiente fúnebre donde se velam e se choram os mortos.

A interpretação de que o "outro" de Gullar o leva, de algum modo, a esperar sua morte, de compor a fotografia dos mortos se confirma no poema que vem em seguida, "Galáxia" engendra-se a "Reencontro" como se fosse continuidade dele.

Aqui estive
neste
banheiro branco de piso branco

de louça fria

aqui estive
(estou) neste hoje
dia 3 de fevereiro
de 2003

aqui
dentro deste silêncio
de banheiro (de
pia, de torneira
de vaso sanitário
de bide)
estou
mortal
e conformado

estou
num tempo branco
pequeno (2m por
2m) e eterno?
fora da morte, eu,
futuro morto

e lá fora chispa
a tarde célere
e clara
(lampejo na
areia ofuscante)
na praia atravessada de veículos
que vão e vêm
pela avenida ruidosa
tendo ao fundo
horizontal
a massa pesada e azul
da baía

lá fora (fora
do banheiro,
fora da casa)
a cidade é uma galáxia
a mover-se desigual
em seus diferentes estratos

veloz e lenta
e em contraditórias direções

uma galáxia
que em seu girar arrasta
nossas vidas, nossas
casas, nossas
caixas
de lembranças
cheias de papéis velhos e fotos
doídas
de olhos que nos fitam
de tempo algum
agora que são apenas manchas
e não obstante falam ainda
na poeira do cemitério doméstico
misturado com fungo e mofo
à beira do buraco voraz

e a galáxia urbana
cósmicas
insondáveis labirintos
de espaços e tempos e mais
os tempos humanos da memória, essa
antimatéria que pode
reacender o que na matéria
se apagara para sempre

assim
a cidade girando
arrasta em seu giro
pânicos destinos desatinos
risos choros
luzi-luzindo nos cômodos sombrios
da Urca, da Tijuca, do Flamengo,
e misturados às conversas na cozinha
ou na área de serviço
o lixar de alguma porta, o cheiro de Tonitrin,
o chilrear dos pardais e o arrulhar dos pombos,
barulhos inumeráveis da cidade que é bem mais lenta
nos arvoredos do Jardim Botânico com seus esquilos e
macaquinhos
lépidos a se moverem, seres que são daquele universo de folhas,
e somando-se a isto a Praça XV e a Ilha Fiscal,
tudo girando em torno deste imaginário eixo
- o banheiro,
onde estou
(onde estive)
e donde apenas ouço
o acelerar do motor de um ônibus
(talvez)
que passa pela rua Duvivier
não sei com que destino. (Gullar, 2010, p. 55-58).

“Galáxia”, notavelmente de maior em extensão do que “Reencontro”, tem versos ainda mais curtos que tornam a sua leitura mais rápida e menos reflexiva, apresentando uma espécie de fluxo de consciência poética, já mencionada aqui, principalmente para expressar momentos de angústia como o período de exílio.

O destaque de "Galáxia" consiste em sua estrutura fragmentada e pela exploração da relação entre o indivíduo e o ambiente urbano, já tradicionais do autor. Assim como sua estrutura fragmentada, com versos rápidos e espaços em branco que separam cada parte, que contribui para criar uma sensação de desconexão e dissonância, que espelha a experiência do eu lírico no ambiente urbano do Rio de Janeiro, onde o autor vive até o final de sua vida.

O uso de parênteses também sugere um tipo de voz interior que está refletindo e se distanciando da realidade imediata, ou do conflito do próprio Gullar com seu “duplo”. A falta de pontuação, outro recurso tradicional de Gullar, também contribui para uma sensação de continuidade e fluxo, como se o autor, tomado pela “outridade” estivesse registrando pensamentos e impressões em tempo real.

O tema central do poema é a experiência da vida cotidiana, especialmente no contexto de um banheiro, onde o eu lírico parece paralisado como à espera da morte. O banheiro todo branco passa uma ideia de espaço astral, quase que de desencarne, um espaço íntimo e privado, torna-se um microcosmo da vida urbana, com seus barulhos e silêncios, seus momentos de reflexão e sua conexão com a cidade que se move do lado de fora.

O eu lírico está ciente de sua própria mortalidade e se questiona sobre o significado da vida no contexto da cidade em constante movimento e mergulha numa reflexão imerso em seus próprios pensamentos, como fora dito aqui, *Em alguma parte alguma* fora escrito já na velhice do autor.

“Galáxia” é rico em simbologia e que desempenha um papel fundamental no poema. A cidade é representada como uma galáxia, uma imagem que sugere o cosmo, a vastidão, complexidade e desorientação. A cidade em constante movimento arrasta as vidas das pessoas, assim como os tempos da memória humana, que podem reacender o que se apagou na matéria. Essa ideia de memória como antimatéria que persiste além da morte é profundamente evocativa e acrescenta uma dimensão metafísica ao poema.

A linguagem do poema é marcada pela expressão de imagens, uma série de sons e sensações. O eu lírico descreve a cidade como tendo estratos velozes e lentos, o que cria uma sensação de desordem e agitação.

O uso de termos como "pânicos destinos desatinos risos choros" evoca a diversidade e a intensidade da vida urbana, indubitavelmente além das memórias e experiências. Temos aqui as marcas da poesia social do autor, que tanto observou o movimento das cidades, alimentado pelos trabalhadores explorados pelo processo do capitalismo.

Além disso, a menção de lugares específicos, como a Urca, a Tijuca e o Flamengo, acrescenta uma dimensão geográfica à experiência poética, tornando-a mais concreta e tangível. Podemos, assim, aproximar a vida do autor, que de dentro de seu apartamento escreve, assim a presença de aspectos do Rio de Janeiro, trazem a poética de volta de uma instância astral para o momento um momento real.

Octavio Paz observa que os poetas modernos têm uma tendência a expressar a solidão das cidades:

> [...] a cidade dos poetas modernos é a da multidão, a cidade de anúncios luminosos, dos bondes e dos automóveis, que cada noite se transforma num jardim elétrico. [...] O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão e a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários (Paz, 1993, p. 44).

Nesse momento da poética de Gullar, a referência às cidades coincide com a concepção expressa por Paz, ainda que Gullar esteja escrevendo acerca de um fato ocorrido na contemporaneidade. A solidão não é do estar só, é a solidão do movimento constante, é ausência da interação humana, da corrida contra o tempo. A configuração social gerada pelo capitalismo, os novos modos de se relacionar com o mundo. Assim, em certa medida, as questões sociais e relações da sociedade, nunca deixaram de ser retratadas pela poesia social de Ferreira Gullar.

"Galáxia" mantém a obra *Em alguma parte alguma* em direção a uma poesia mais subjetiva e introspectiva. O poema demonstra uma influência do modernismo e do surrealismo, com suas imagens fragmentadas e sua exploração da mente humana em relação ao ambiente urbano.

Na cena contemplativa e introspectiva que se desenha no banheiro, o fazer poético se manifesta de forma sutil como uma sombra que ainda não tomou forma. É nesse âmbito de encerramento e solidão que se vislumbra o embrião da inspiração poética. Nesse interlúdio, o autor não é ainda o "outro" que escreve, e o poema, uma criatura incipiente, não se transformou em palavras impressas. É um momento de gestação literária em que

o potencial artístico do escritor se prepara para eclodir, aguardando o momento certo para ser plenamente realizado.

Na sequência, viria o poema “Bananas podres 5”, já analisado aqui. A obra segue com o poema "Dois poetas na praia" que constitui um desvio notável em relação ao tom saudosista e melancólico que pode ser encontrado em outras partes do livro. Através de sua breve narrativa, Gullar apresenta uma cena animada e lúdica, na qual dois poetas conversam na praia do Leme durante o carnaval.

> É carnaval,
> a terra treme:
> um casal de poetas conversa
> na praia do Leme!
>
> Falam os dois de poesia
> e dos banhistas
> que nunca lerão Drummond nem Mallarmé.
> – E lerão o meu poema?
> pergunta ela.
> – Alguém vai ler.
> – Pois mesmo que não leia
> não vou deixar de dizer
> o que vejo nesta areia
> que eles pisam sem ver.
>
> E o poeta mais velho
> sorri confortado:
> a poesia está ali
> renascida a seu lado (Gullar, 2010, p. 61).

A metapoética é evidente no poema, uma vez que os poetas discutem diretamente o tema da poesia enquanto estão na praia. Eles falam sobre a poesia em contraste com os banhistas que nunca lerão poetas renomados como Drummond ou Mallarmé. O momento em que, a poeta, possivelmente a segunda esposa de Gullar, Claudia Ahimsa, pergunta se alguém vai ler seu poema e o poeta responde "Alguém vai ler" sugere a ideia de que a poesia transcende a experiência individual do poeta e se conecta com um público desconhecido, mesmo que os banhistas não leiam o poema naquela areia, a poesia continua a existir e a impactar o mundo ao seu redor.

É importante notar que o poema se destaca do tom saudosista e melancólico que pode ser encontrado nos poemas anteriores do livro. O carnaval, em sua celebração e alegria, representa uma mudança de perspectiva em relação ao resto da obra, assim como a solidão e silêncio do apartamento são rompidas.

Enquanto o livro pode evocar sentimentos nostálgicos e tristes, este poema na praia do Leme oferece um vislumbre de otimismo e renovação. O poeta mais velho sorri confortado e vê a poesia renascendo ao seu lado, na figura da poetiza mais jovem, sugerindo que a arte e a criatividade continuam a florescer, independentemente das preocupações do mundo.

O poema seguinte, "Repouso", segue a linha de rompimento com os anseios universais da vida. Não se questiona a morte, não se fala da velhice e não se menciona, sequer as angústias ante a folha em branco particular aos escritores.

pouso o rosto
na mesa

que
alívio
ser apenas
tato

só este
macio
contato

o corpo-
corpo
defeso
dos esplendores
da vida (Gullar, 2010, p. 63).

Como o título enuncia o poema é um momento de repouso e alívio, atua como uma pausa no fluxo de consciência que parece vir das lembranças e questionamentos que vem acompanhando os poemas do livro *Em alguma parte alguma.* A sensação provocada por esse poema é que estamos diante de Gullar que após a escrita exaustiva de "Galáxia" descansa o rosto sobre a mesa.

A trégua proporcionada pelo poema "Repouso" não permanece por muito tempo, a melancolia volta a rondar o poema com "A morte", título ameaçador que insurge com uma reflexão sobre a relação da vida, morte e a existência humana. O poema se destaca pela simplicidade e pela economia de palavras, o que intensifica a força de suas mensagens.

A morte não tem avenidas iluminadas
não tem caixas de som atordoantes
tráfego engarrafado

não tem praias
não tem bundas
não tem telefonemas que não vêm nunca

a morte
não tem culpas
nem remorsos
nem perdas
não tem
lembranças doídas de mortos nem festas de aniversário

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, 2010, p. 63).

No poema, Gullar começa por descrever o que a morte não é, contrastando-a com elementos da vida cotidiana. Ele enfatiza a ausência de características humanas na morte, como a ausência de avenidas iluminadas, caixas de som, tráfego engarrafado, praias e telefonemas que não chegam. Essa negação destaca a ideia de que a morte é uma experiência singular e incompreensível, muito distante das preocupações mundanas da vida.

O poeta afirma que a morte não tem culpas, remorsos, perdas, nem mesmo lembranças dolorosas de entes queridos falecidos, o que sugere que a morte é um estado de absoluto desapego, em que todas as preocupações e emoções humanas são abandonadas. A terceira e a quarta estrofe do poema enfatizam ainda mais a ideia de que a morte é um estado de ausência absoluta. O poema afirma que a morte não tem falta de sentido, não deseja morrer e não possui desejos ou aflições, a morte é o "vazio da vida", a antítese da vida, o extremo oposto do que conhecemos.

O poema termina com a afirmação de que a morte não tem falta de nada, pois a morte não tem nada, é nada, ressalta a natureza paradoxal e misteriosa da morte, que é simultaneamente vazia e cheia de significado. Por fim, a "paz do nada" é a tranquilidade que a morte oferece em contraste com as complexidades e preocupações da vida.

Desse modo, a morte é o estado de completa despersonalização e desapego, uma experiência que está além da compreensão humana e que, de certa forma, oferece a paz

que a vida muitas vezes não pode proporcionar. Gullar faz uma meditação poética sobre um tema universalmente humano e, ao mesmo tempo, misteriosamente transcendental, que dentro da obra que se estuda aqui, parece a todo momento espreitar pelo autor.

O livro segue entre mergulhos na introspecção, questionamentos e até mesmo de profunda tristeza, alternados com momentos de tênues respiros, como é o caso do poema "Aranha" que, num momento de possível metapoética, Gullar retrata um momento de "outridade" absorto em pensamentos depois de perder o foco da leitura por avistar uma aranha e da miudeza da aranha. O livro *Em alguma parte alguma* emerge do peso das reflexões da morte e segue para questionamentos mais leves.

[...]
ela surgiu não sei de onde
quando abri o Dicionário de Filosofia
de José Ferrater Mora
(no verbete Descartes, René) mi-
núscula
com suas muitas perninhas
quase invisíveis
cruzou a página 1305 como se flutuasse
(uma esfera de ar
viva)
e foi postar-se no alto
no limite entre o texto e a margem branca
enquanto eu
fascinado
indagava:
como pode residir
insuspeitado
nestas encardidas páginas
- em minha casa, afinal de contas
um tal ser
mínimo mas vivo
consciente de si
(e como eu
parte do século XXI)
e que agora parece observar-me
tão espantado quanto estou
com este nosso inesperado encontro? (Gullar, 2010, p. 64).

O pronome "ela", presente no primeiro verso, introduz a figura da aranha, que intitula o poema. A aranha figura como uma metáfora para a vida e a consciência que persistem nos lugares mais inesperados, sua presença num livro de filosofia, um lugar onde geralmente não esperamos encontrar um animal, leva à dupla reflexão, a filosofia

que já leva ao pensar tem como um gatilho para “outridade” e a presença inusitada do inseto.

O gatilho para o processo de criação poética se dá na relação entre o homem e a natureza, de forma singular, o autor enuncia que ambos são “consciente de si” através de uma elaborada personificação, dotando os seres de uma fascinação mútua, como se ambos se encarassem, como se o autor encontrasse seu duplo em uma nova forma. O fato de a aranha ser encontrada em frente a um dicionário de filosofia também corrobora a ideia do inseto com consciência. Ela, mesmo sendo pequena e aparentemente insignificante, desafia a compreensão do autor da vida, da consciência e daquele momento.

A surpresa diante do inesperado encontro com a aranha traz à tona a intenção da obra voltar-se para dentro de si mesma, para o que é importante é cotidiano, para o processo de preparação para escrita, a leitura que é interrompida pela aranha que se torna matéria do livro. O eu lírico está "fascinado" e "espantado" com o encontro improvável, mergulha na importância de se maravilhar com as pequenas coisas da vida. A abertura ao inesperado é a é a chave que inicia o processo de desligamento do autor que se torna outro.

"Anoitecer em outubro" é o poema seguinte de *Em alguma parte alguma*, usando poucas palavras para transmitir uma sensação de quietude e contemplação, cada palavra é escolhida cuidadosamente para criar um impacto emocional terno.

> A noite cai, chove manso lá fora
> meu gato dorme
> enrodilhado
> na cadeira
>
> Num dia qualquer
> não existirá mais
> nenhum de nós dois
> para ouvir
> nesta sala
> a chuva que eventualmente caia
> sobre as calçadas da rua Duvivier (Gullar, 2010, p. 65).

O poema retrata um momento tranquilo com a noite caindo e a chuva suave lá fora em concordância com a tranquilidade do gato dormindo na cadeira. Essas imagens criam uma atmosfera serena e introspectiva, como um mesmo momento fosse observado de ângulos distintos, enquanto no poema “Aranha” o autor está centrado no livro e na aranha

é como se “Anoitecer em outubro” voltasse o foco poético para o cenário que ali está a sua volta.

A atmosfera de tranquilidade criada pelo poema é rompida no meio da segunda estrofe “Num dia qualquer/ não existirá mais/ nenhum de nós dois” (Gullar, 2010, p. 65). De pronto, a morte volta a ser presença, o eu lírico se apresenta consciente e explora o tema do tempo e da efemeridade da vida, a ideia de que, em algum momento no futuro, ele não estará mais ali para ouvir a chuva, é um poderoso elemento que evoca a transitoriedade da existência humana.

A última linha do poema, "A morte inerente a todos os seres", sugere uma reflexão sobre a universalidade da morte, algo que todos os seres são vulneráveis, o que adiciona uma camada de profundidade filosófica ao poema, ainda que a ideia resulte das vivencias do poeta. O título "Anoitecer em outubro" evoca a mudança fase do dia, essa escolha simboliza o fim do dia e se anuncia a noite, como a vida quando a velhice se aproxima.

O poema também sugere uma sensação de intimidade e solidão com uma referência aos dois seres na sala, essa dualidade pode representar a experiência humana, onde compartilhamos momentos com entes queridos, mas também enfrentamos nossa própria solidão interior.

No poema seguinte “Nem aí” o olhar poético se centra na metapoética. O autor frente a folha em branco, o ato da escrita volta a aparecer ligado ao cotidiano, com uma breve e concisa reflexão sobre a indiferença e a aparente despreocupação do poeta (ou do gato) em relação trabalho criativo.

Indiferente
ao suposto prestígio literário
e ao trabalho
do poeta
à difícil faina
a que se entrega para
inventar o dizível,
sobe à mesa
o gatinho
se espreguiça
e deita-se e
adormece (Gullar, 2010, p. 65).

O poema é marcado por sua aparente simplicidade, na ausência da divisão de estrofes, nos recuos e nas irregularidades dos versos, que dão as pausas e ditam a leitura.

Gullar usa poucas palavras para transmitir uma mensagem uma mensagem fulcral do trabalho criativo.

O título "Nem aí..." já sugere uma atitude de indiferença e casualidade, que é aprofundado no poema. O eu lírico parece desinteressado em buscar prestígio literário ou em se preocupar com o ato de escrever. A crítica à excessiva preocupação com o reconhecimento literária e à pressão para criar algo "dizível" que muitos artistas enfrentam, referenciando-se a outro poema deste mesmo livro “Desordem”, que aborda de modo intenso o que não se consegue expressar por palavras o – indizível.

O sarcasmo no poema se evidencia, ao afirmar a indiferença à prestigiosa atividade de escrever, persiste nela enquanto o gatinho que sobe à mesa, se espreguiça e adormece em cima do poema. A imagem do poeta como um gatinho indiferente revela a noção sútil de que o ato de criar tem seu tempo próprio e se vale de etapas.

Ademais de tudo já dito, o poema pode ser lido como uma crítica à pressão que os artistas frequentemente enfrentam para serem produtivos e criativos o tempo todo, como num ato de se desligar e ser indiferente à criação pode ser uma maneira de recuperar a criatividade e evitar o esgotamento criativo.

Gullar ao usar uma linguagem direta e acessível, a metapoética acessível ao público em geral, sua intensa habilidade de transmitir ideias complexas de forma simples, é uma característica marcante de sua escrita, e assim adiciona muitas camadas interpretativas ao poema, tanto o leitor mais leigo pode entender, quanto o crítico com um olhar mais apurado para poética encontrarão- se em deleite durante a leitura.

Os poemas que seguem finalizarão a primeira parte de *Em alguma parte alguma*, começam a apresentar um alto teor de abstração. “Falas do mofo” é o primeiro deles, um poema que de modo indireto trata de memórias ao evocar a fala de objetos inanimados.

Do fundo das gavetas
        de dentro de pastas
        e envelopes
do fundo do silêncio encardido
em folhas de jornal
        de um tempo ido
ali
regressa à luz
                puído
o murmúrio inaudível
das vozes
no mofo impressas
mudas
ainda que plenas de retórica

É apenas
        uma mínima parte
        do incalculável arquivo morto
esta que reacende agora
à leitura do olhar
e em mim
        ganha voz
        por um momento

e penso em tantos falares
que abafados em pastas
e arquivos
esperam por um corpo
de homem
        em que
        de novo se façam vivos (Gullar, 2010, p. 67-68).

O poema começa evocando imagens de arquivos antigos escondidos no fundo das gavetas, pastas e envelopes. Esses objetos representam a passagem do tempo e a forma como as memórias se acumulam e se escondem.

Versos como "do fundo do silêncio encardido em folhas de jornal de um tempo ido" (Gullar, 2010, p. 67) levam a imaginar o silêncio que envolve esses documentos antigos, que estão literalmente encardidos em folhas de jornal. Essa descrição transmite uma sensação de esquecimento e desgaste com o passar dos anos. Talvez não simplesmente seja qualquer jornal, quiçá aqueles que noticiaram o período da ditatura no Brasil, período vivenciado tão intensamente pelo autor, ou mesmo jornais que apresentem publicações de textos de Gullar.

O resgate daquilo que foi sufocado remete diretamente ao trabalho da Comissão da Verdade criada para investigar os crimes cometidos pelo regime e dar visibilidade às vítimas e às suas histórias. Assim como no poema, em que a palavra esquecida encontra corpo e ganha voz novamente, a Comissão representa o esforço de transformar o "arquivo morto" em memória viva, reconhecida e legitimada, para que a verdade não permaneça oculta e o passado não se repita.

O poema de Ferreira Gullar dialoga com a reflexão de Paul Ricoeur, presente em *A memória, história, esquecimento*, quando o filósofo francês trata da reapropriação do passado histórico pela memória:

> O que proponho hoje, é deslocar o ponto de vista adotado, o da escrita para a leitura, ou, mais genericamente, da elaboração literária do trabalho histórico para a sua receção [...]. As questões em jogo dizem

> respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu – e muitas vezes feriu (Ricoeur, 2005, p.178).

Ricoeur propõe o deslocamento da ênfase da escrita para a leitura da história, chamando atenção para essa memória ferida que, mesmo instruída pela história, não se dissolve nela, pelo contrário, reaparece na recepção, na interpretação, na escuta. O passado não está morto, mas à espera de ser reativado, pela leitura, pelo olhar, pela escuta ética e sensível.

"Falas do mofo" introduz o tema da ressurreição das memórias quando os documentos, embora desgastados, emergem da escuridão e se tornam visíveis novamente, "regressa à luz / puído"(Gullar, 2010, p. 67), é a rememoração do passado no momento de reflexão, o livro todo parece uma intensa reflexão do passado e presente do autor, ou do futuro, dado ao número de vezes que a figura da morte aparece. O processo da outridade parece nascer das memórias, de vozes que passam a ser o motivo da escrita do autor:

> [...] o murmúrio inaudível no mofo impressas
> das vozes
> mudas
> ainda que plenas de retórica (Gullar, 2010, p. 67).

Esses versos exploram a ideia de que as palavras e vozes contidas nesses documentos não podem ser ouvidas, (mas ao que tudo indica, dizem muito a Gullar) mas ainda são carregadas com significado e retórica. É uma reflexão sobre o poder das palavras escritas, mesmo quando elas permanecem silenciosas e obscuras. A ideia de vozes mudas remota também a ideia do silenciamento do período da ditadura.

O poema sugere que, ao lermos esses documentos antigos, as vozes do passado ganham vida por um breve momento. Isso destaca a importância da literatura e da memória na preservação das histórias e das vozes humanas: "ganha voz / por um momento" (Gullar, 2010, p. 67).

O poema termina com uma reflexão profunda sobre o potencial da literatura para dar vida às histórias e às vozes do passado:

> e penso em tantos falares
> que abafados em pastas
> e arquivos
> esperam por um corpo

de homem
em que
de novo
se façam vivos (Gullar, 2010, p. 67).

A ideia de que essas vozes aguardam por um "corpo de homem" para serem revividas sugere a responsabilidade do leitor em dar significado e voz ao que foi arquivado e esquecido. E outra vez o passado mórbido da ditadura volta a se fazer vivo, uma vez que muito desse período foi ocultado e escondido, como os inúmeros desaparecidos da época.

Em sequência, temos o poema "A propósito do nada" que conste numa exploração profunda da natureza da identidade, da consciência e da existência. Ele nos leva a refletir sobre a dualidade entre nossa percepção interna de nós mesmos e a forma como somos percebidos pelos outros.

A ideia central do poema gira em torno da dualidade da existência. O “eu” do poema é tanto uma projeção para os outros quanto uma reflexão interna. Isso revela mais uma vez o processo da outridade. Gullar deixa de ser ele e passa a ser outro, aquele que se projeta para fora de si, escreve e se torna imortal na forma do poema, coexiste dentro do poema, a distinção entre o que ele é para si mesmo e o que é para o outro:

[...]
sou
        para o outro
este corpo esta
        voz
sou o que digo
         e faço
        enquanto passo

mas
        para mim
só sou
        se penso que sou
enfim
se sou
        a consciência
        de mim

        e quando
                vinda a morte
                ela se apague
        serei o que alguém acaso
                salve
        do olvido

já que
        para mim
        (lume apagado)
nunca terei existido (Gullar, 2010, p. 69).

A parte mais superficial, a voz, aquilo que é perceptível de imediato é o que o outro conhece do eu, enquanto a consciência é aquilo que a escrita revela. O "lume apagado" é a extinção da consciência, deixando o eu apenas como uma sombra passageira. O verso "e quando/vinda a morte/ela se apague" destaca a inevitabilidade da morte e a extinção da consciência, essa reflexão sobre a finitude da vida humana levanta questões sobre o significado da existência. Para o eu lírico, a salvação da obscuridade após a morte depende dos outros que podem lembrar e preservar sua existência, isso enfatiza a importância da literatura que registra a identidade e preserva a memória, o legado após a morte.

A última estrofe, com a frase "já que/para mim/(lume apagado) nunca terei existido" deixa eminente a figura da morte, do fim da própria existência do eu pensante, que tem marcado toda essa primeira parte de alguma parte algum. No entanto, apesar da aparente melancolia, o poema também nos convida a pensar sobre a importância da autoconsciência e da reflexão sobre a própria existência. Afinal, mesmo que o "lume" a experiência humana permanece na consciência na consciência de quem se mantém vivo, como se mantém imortal uma obra poética.

O livro se mantém em oscilação entre momentos de questionamentos existenciais e momentos de contemplação do cotidiano. Essas tréguas são curtas como o poema “Flagrante” a seguir:

o meu gato
        na cadeira
se coça
corto papéis coloridos na sala e os colo num caderno
        a manhã clara canta na janela
estou eterno (Gullar, 2010, p.70).

A linguagem utilizada é simples e direta, chegando a um estilo minimalista, a falta de pontuação e a quebra de linhas entre os versos sugerem um ritmo tranquilo, convidando o leitor a refletir sobre cada elemento individualmente. Os versos iniciais descrevem uma cena simples, o gato de estimação do autor coçando-se na cadeira, uma cana cotidiano e pessoal. Como a ação de cortar papéis coloridos e colá-los em um caderno que simboliza

a criação artística ou a busca por beleza na vida diária, uma espécie de arte que fala sobre a arte.

A referência à "manhã clara" cantando na janela cria um clima de paz e serenidade talvez indicando um momento de contemplação, do mesmo modo que afirmação "estou eterno" evoca a noção de atemporalidade, demonstrando como o eu lírico deseja estar conectado ao que transcende o tempo, o que o torna imortal, sua poética. A fragmentação explícita entre as diferentes partes do poema, tão recorrente na poética de Gullar, pode conotar uma representação da mente do autor divagando em pensamentos e observações dispersas durante um momento de tranquilidade que antecede o momento de criação poética.

O poema seguinte reflete a presença da morte de forma mais direta. “Doída alegria” destaca a efemeridade da vida através da lembrança, o poema aparentemente retrata uma cena cotidiana, mas no seu crescer apresenta a dor da perda. O poema é composto por três estrofes curtas, o que contribui para a sua simplicidade e economia de palavras, direto e sem seguir um esquema rígido de métrica ou rima, enfatizando seu caráter espontâneo, como é peculiar da poética do autor.

Durante anos
foi a minha constante companhia
aonde eu estava
ele vinha
e ronronando
em meu colo se acolhia

Até que um dia...
Faz anos já que a casa está vazia

Mas eis que
inesperado
ele de novo chega
e se deita a meu lado

Não me atrevo
a olhá-lo
pois é melhor não vê-lo
que não vê-lo

Nada pergunto
apenas vivo
a doída ilusão
de tê-lo junto (Gullar, 2010, p. 71).

A relação entre o poeta e seu gato de estimação foi uma constante companhia por muitos anos e constitui a essência desse escrito. O gato é personificado em sua busca por afeto, "ronrona" e busca calor e companhia no colo do poeta.

A imagem terna do gato, no entanto, evolui para uma reflexão sobre sua ausência que deixa a casa vazia. A aparição inesperada, na verdade, é uma rememoração como acontece com as figuras da infância. A presença do gato, na verdade, é uma lembrança que evoca sentimentos ambíguos no poeta. O gato é a principal imagem do poema, representa a constância e o conforto de uma relação duradoura, mas ao se revelar só uma lembrança representa a dor, a morte e como a vida é fugaz.

A visão inesperada do gato e a sequência de poemas que antecederam “Doída alegria” constrói a imagem do processo de criação poética o autor quase que em transe é despertado de seu fluxo de consciência pela presença imaginária do seu gato. O poema transmite uma sensação de nostalgia, saudade e uma espécie de conflito emocional. O poeta parece sentir-se dividido entre a alegria de reencontrar o gato e o temor de olhá-lo e talvez encarar que na verdade ele não está presente de fato. Como nos revela a última estrofe:

> Nada pergunto
> apenas vivo
> a doída ilusão
> de tê-lo junto (Gullar, 2010, p. 71).

Esses últimos versos confirmam o que o título antecipa, a presença de uma "Doída ilusão". A presença do gato que não passa de uma ilusão enquanto a morte volta a figurar como uma presença que espreita a poética de *Em alguma parte alguma*. Cada poema da obra foi encadeando de modo a sugerir uma ordem cronológica, como se escritos e colocados no livro de acordo com fatos acontecidos com o autor. Depois “Doída alegria”, a obra segue em tom narrativo com o poema “Abduzido”, que sugere que o vislumbre da presença do gato de estimação foi tão somente um sonho lúcido no qual o eu lírico tem consciência de que o gato já não era mais vivo. É tão curioso que, apesar de toda afetividade dedicada ao gato, ele é simplesmente denominado “gato”, não possui nome.

> [...]
> busco
> tateando
> no escuro
> o interruptor da lâmpada de cabeceira
> e

ao acendê-la
        deparo-me
                comigo
em frente a mim
como se fosse um outro:
                estarei noutro?
(e de pijama
o mesmo pijama verde-grama
com que durmo
                em minha cama)
                e
                apa
                go
                a
                luz

        na treva
        cismo
        que
                esse eu- mesmo-outro
habita
                agora
        abduzido
        um abismo

(bem rente à cama
do um quarto de hotel
na capital paulista) (Gullar, 2010, p. 72-73).

"Abduzido" é marcado por versos curtos e fragmentados, típicos principalmente do período concretista de Gullar, que aqui refletem a sensação de desorientação e confusão do eu lírico. A busca pelo interruptor no escuro constrói a imagem de desorientação e estranhamento criados no poema. O uso do *enjambement* contribui para a fluidez e para transmitir esse aspecto de que o poema fora escrito naquele momento em que o autor se vê confuso em seus sentidos.

A surpresa do eu lírico ao se deparar consigo mesmo no espelho, depois de acender a luz, cria uma sensação de distanciamento de si mesmo, como se a consciência vivesse noutro corpo. Desse processo se ramificam duas possibilidades: a primeira é o autor como indivíduo que se surpreende com a passagem do tempo e do próprio reflexo. A segunda reflete o processo de outridade ou possessão literária em grau máximo, no qual o autor ficara tanto tempo imerso, que deixa de se reconhecer. Collot ao discorrer sobre esse desapossamento de si mesmo, evoca Platão e afirma:

> Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um

> deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebata o poeta cósmico (Collot, 1996, p. 166).

O excerto de Collot pontua alguns aspectos de Platão sobre o processo de criação poética que convergem exatamente para o que o poema expressa, assim como os versos da penúltima estrofe:

> [...]
>
> na treva
> cismo
> que
> esse eu-mesmo-outro
> habita
> agora
> abduzido
> um abismo (Gullar, 2010, p. 73).

Collot pontua que a ideia da projeção do eu para fora de si e da coexistência dentro do poeta são a mesma e, de modo coincidente, se ressalta também a passagem do tempo. O tempo que vem sendo uma constante no livro *Em alguma parte alguma*, Gullar não se reconhecer frente ao espelho resulta da feroz ação do tempo que a todos domina. Para Collot, a ação do tempo e o chamado do mundo, que arrebata o poeta cósmico, destacando como forças externas moldam a experiência do poeta.

"Abduzido" retoma a ideia de que o eu lírico se sente transformado ou alterado de alguma forma, como se uma parte de si mesmo estivesse perdida ou distante. A palavra "abduzido" sugere uma sensação de ser tomado ou afastado de si mesmo, criando um abismo entre o eu atual e o eu anterior.

O trecho de Collot discute a ideia de possessão e desapossamento. E esse "outro" é uma força que influencia o eu lírico e que se torna parte dele e ao mesmo tempo autônomo a ele. Ambos, Collot e Gullar, exploram a ideia de que o eu lírico na poesia pode ser moldado, transformado ou influenciado por fatores externos, criando uma sensação de deslocamento, alteração ou distanciamento.

Enquanto Gullar aborda essa ideia de uma forma mais intimista e pessoal, Collot amplia a discussão pela perspectiva platônica para incluir forças cósmicas e existenciais que afetam o poeta. No final do poema, o eu lírico observa que está usando o mesmo pijama que dorme em sua cama, o que sugere uma continuidade e familiaridade com sua própria vida, como se o eu lírico tivesse sido transportado para uma realidade paralela e alienado de si mesmo, que sugerem a possessão do outro. A "luz na treva", a revelação

ou a descoberta, mas também a busca da identidade ou da verdade interior, a "cisma" do eu lírico apresenta reflexão profunda e introspectiva sobre a própria identidade e a sensação de ser "outro" diante de si.

Esse momento do transe poético parece deixar aflorar o processo da outridade, que em certa medida converge com a ideia de *Estrangeiros para nós mesmos*, de Julia Kristeva que, sob um viés predominantemente psicológico e norteado pelo pensamento de Freud, aponta o estrangeiro, o estranho, o sobrenatural como parte de nós mesmo e como o fruto de nosso recalque:

> Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o "nós" precisamente emblemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (Kristeva, 1994, p. 9).

Ainda que a obra fale predominantemente de um outro indivíduo, o estrangeiro, aquele oriundo de outro lugar, em seu capítulo final, *Estrangeiro para nós mesmos* aborda em profundidade a existência de um outro dentro de nós, assim como ocorre com o poema de Gullar, observemos este outro trecho:

> Por outro lado, Freud nota que o ego arcaico, narcísico, ainda não delimitado pelo mundo exterior, projeta para fora em si, para dele fazer um duplo estranho, inquietante, sobrenatural, demoníaco (Kristeva, 1994, p. 193).

Kristeva aborda a questão do "outro" como o inconsciente, demonstrando como o estrangeiro faz parte de nós, ou seja, que a sensação de estranheza que o poeta sente em relação a si mesmo, retratadas no poema por Gullar, reflete seus próprios medos e desejos inconscientes. Desse modo, a outridade foi resultado desse processo de estranhamento de si mesmo, manifestando esse eu reprimido, em modo continuo e sem amarras que pode facilmente aflorado durante o sono e do processo de criação poética.

O penúltimo poema da primeira parte de *Em alguma parte alguma* transmuta a presença da morte em algo inevitável e próximo ao destino do poeta, assim se constrói "Um pouco antes".

Quando já não for possível encontrar-me
em nenhum ponto da cidade
ou do planeta
pensa
ao veres no horizonte
sobre o mar de Copacabana
uma nesga azul de céu
pensa que resta alguma coisa de mim
por aqui
Não te custará nada imaginar
que estou sorrindo ainda naquela nesga
azul celeste
pouco antes de dissipar-me para sempre (Gullar, 2010, p. 73).

O poema é curto, o que contribui para sua força de impacto, começa com a ideia de que o eu lírico não estará mais disponível para ser encontrado em nenhum lugar da cidade ou do planeta, o que sugere a iminência de sua ausência, a chegada de sua morte.

A referência ao horizonte sobre o mar de Copacabana, com uma "nesga azul de céu", cria uma imagem de beleza e tranquilidade ao mesmo tempo que reforça o caráter autobiográfico do poema. O eu lírico não estiver fisicamente presente, algo dele ainda permanecerá naquela imagem do horizonte, esse ponto de adeus, possivelmente se refere a poetiza com quem Gullar fora casado nos últimos anos de vida.

Estar naquela "nesga azul" pouco antes de desaparecer sugere uma aceitação serena da própria finitude e a ideia de que a beleza do mundo persistirá, a morte deixa de rondar sinistra e fúnebre, passa a ser aceita como destino natural e sereno. A ideia da aceitação também está presente no último poema da primeira parte do livro *Em alguma parte alguma,* "Uma pedra é uma pedra", passa a ver a morte como uma reflexão de que quando se acaba a vida se acabam as aflições.

[...] uma pedra
(diz
o filósofo, existe
em si,
não para si
como nós)

uma pedra
é uma pedra
matéria densa
sem qualquer luz
não pensa

ela é somente sua

materialidade
de cousa:
não ousa

enquanto o homem é uma
aflição
que repousa
num corpo
que ele
de certo modo
nega
pois que esse corpo morre
e se apaga
e assim
o homem tenta
livrar-se do fim
que o atormenta

e se inventa (Gullar, 2010, p. 75-76).

O poema segue a estrutura de versos concisos, a repetição da palavra pedra no título "Uma pedra é uma pedra" e, ao longo do poema, enfatiza a ideia central e cria um ritmo que lembra a monotonia da existência da pedra, o título também sugere o mesmo estilo do título da obra ao qual pertence.

O poema inicia com a afirmação que uma pedra "existe em si, não para si". Essa ideia indica que a pedra não tem consciência ou finalidade em sua existência, diferentemente dos seres humanos. Pedra e homem são comparados, enquanto a pedra é "matéria densa sem qualquer luz", à natureza inerte, destacando sua falta de pensamento, sentimentos ou consciência. Obviamente, a pedra não sofre pela escrita, não sente saudades, fome ou sede, sequer pensa sobre a morte, com estes versos a primeira parte do livro se finda.

Há itens adjacentes a esses explorados aqui. Em alguma medida eles se repetem e em outra não acrescentam ao eixo gerador da temática deste estudo; porém, ante a todo o explorado, já alcançamos o ciclo gullariano que se fecha, infelizmente, com seu falecimento, tivesse o autor anos mais, outras ramificações surgiriam da “outridade”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A travessia poética de Ferreira Gullar, delineada a partir da análise das obras *Dentro da noite veloz* (1975), *Barulhos* (1987) e *Em alguma parte alguma* (2010), revela um movimento contínuo entre o eu e o outro, entre o cotidiano e a linguagem, entre o histórico e o existencial. A noção de outridade, tal como formulada por Octavio Paz, fornece uma chave interpretativa potente para compreender a complexidade do sujeito lírico do autor, um sujeito que se desfaz em si para constituir-se na diferença que encontra no outro e no embate com a exterioridade as forças propulsoras da criação poética.

Ao invés de fixar-se em uma identidade estável, a poética de Gullar se revela fluida, fragmentária e relacional. Tal movimento encontra eco na formulação de Paz sobre a natureza do ser humano como "flecha retesada", "sempre adiante de si", que se transforma ao se expressar, recriando-se em cada gesto poético. A poesia, nesse contexto, não é uma representação mimética do real, tampouco um reflexo de interioridade subjetiva pura, mas um campo de tensão, onde a linguagem se faz espaço de encontro e confronto e da transformação do "eu" em outro.

Essa tensão ganha contornos específicos em cada uma das obras analisadas. Em *Dentro da noite veloz*, marcada pelo exílio e pelo contexto da ditadura militar, a outridade se manifesta na identificação com a coletividade, no olhar atento ao sofrimento social, na tentativa de inscrever no poema as dores do povo brasileiro. O uso da primeira pessoa, tanto no singular quanto no plural, denota as vivências do autor bem como seu envolvimento à voz dos oprimidos e a denúncia das estruturas de opressão. A linguagem, ainda que lírica, é atravessada por um compromisso histórico que a torna ferramenta de resistência.

Já em *Barulhos*, a tensão se desloca para o plano da linguagem, a metapoesia se afirma como tentativa de compreender e manipular os limites do fazer poético. Aqui, ao ponto propulsor da "outridade" se desloca das questões sociais para o próprio ato criativo que escapa ao domínio da razão. A poesia se aproxima do artesanato, do gesto operário, do esforço silencioso de fazer nascer o poema a partir do ruído da existência. Como observa Haroldo de Campos, o poeta não é mais o oráculo da inspiração divina, mas o trabalhador da linguagem e Gullar incorpora essa condição inquietação.

No livro *Em alguma parte alguma*, obra poética final do autor, nota-se uma mudança de tonalidade: o enfrentamento com a morte, a memória e a efemeridade da vida conduzem a uma poética mais introspectiva, mas não menos radical. A "outridade" aqui

é radicalizada pela consciência do desaparecimento, pela percepção do eu como instante em trânsito. A linguagem se volta para si, interrogando sua própria capacidade de significar o indizível. O poema torna-se o lugar do intervalo entre o vivido e o nomeado, entre o corpo e a palavra. A crítica social não desaparece, mas se transmuta: ela se inscreve agora como crítica do tempo, da finitude, da falência dos sentidos estabelecidos. Da mesma forma que a ânsia frente a folha em branco permanece, bem como figuras e motivos acumulados durante a jornada poética de Gullar.

Essas três obras poéticas são pontos marcantes e diferenciais na poesia de Gullar. Elas reúnem as questões essenciais ao seu itinerário como cidadão e escritor, refletem um sujeito que se constitui no conflito entre o mundo e a linguagem, entre a história e o sensível. Sua metapoesia é menos uma teoria do poema do que mais uma vivência da perplexidade: escrever é lidar com o vazio, com o silêncio, com a matéria bruta da palavra. E é precisamente nesse enfrentamento que a "outridade" se instala, o outro não é apenas o destinatário ou o referente do poema, mas uma força latente dentro do próprio poeta no processo da escrita.

Dessa forma, a obra de Ferreira Gullar pode ser lida como uma poética do estranhamento, no duplo sentido do termo: um estranhamento do mundo, que se faz poesia ao ser recriado pela linguagem, e um estranhamento de si, que constitui faísca criadora. A "outridade", portanto, é o fundamento formal e estético, da escritura do poema, que muitas vezes cede espaço a alteridade, onde o "eu" se encontra consigo mesmo apenas ao reconhecer-se como outro.

A linguagem poética de Gullar, em sua dimensão mais funda, é esse lugar de escuta e de resposta, lugar de vulnerabilidade e potência, de presença e ausência, de perda e criação. O que a poesia de Gullar nos ensina é que o poeta não escreve a partir de um centro sólido e autônomo, mas sim a partir de uma rachadura, de onde emerge a "outridade", em que o outro irrompe, modifica e dá forma. Seu projeto poético é um projeto de mundo: escrever como forma de habitar a vida em sua pluralidade, em sua violência e em sua beleza.

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARRIGUCCI JR., Davi. A luz de São Luís. O silêncio e muitas vozes. *In*: ARRIGUCCI JR. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BATAILLE, George. **O erotismo.** Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOSI, Viviana. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 31, n. 89, p. 415-435, 2017. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/132439. Acesso em: 9 jul. 2024.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo, Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CEIA, Carlos. *Alteridade*. **Enciclopédia de termos literários**. 2018. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alteridade. Acesso em: 8 jul. 2025.

COLLOT, Michel. Le sujet lyrique hors de soi**.** *In*: **Figures du sujet lyrique**. Dominique Rabaté (dir.). Paris: PUF, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. São Paulo: Editora Horizonte, 2018.

DURCI, Zenilda. **Ferreira Gullar entre a poesia de tensão social e a metapoesia**: *Dentro da noite veloz* e *Barulhos*. 2022. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP), Araraquara, 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/5c231ad0-16ba-4c60-916d-59efb62d23b0/content. Acesso em 12 jul. 2025.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

GUIMARÃES, Rodrigo. Os outros do outro: o espaço da alteridade no pensamento de Octavio Paz, Emmanuel Lévinas e Jean-Paul Sartre. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 245-263, jul./dez. 2011.

GULLAR, Ferreira. **Uma luz do chão**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.

GULLAR, Ferreira. A trégua. Entrevista concedida a Zuenir Ventura. **Cadernos de Literatura Brasileira, Ferreira Gullar**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 31-55, 1998.

GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. *In*: GULLAR, Ferreira. **Cultura de massa**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**: os anos de exílio. 3. ed. Rio de Janeiro: Renan, 2003.

GULLAR, Ferreira. Barulhos. *In*: GULLAR, Ferreira. **Toda poesia** (1950-1999). 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.

GULLAR, Ferreira. Dentro da noite veloz. *In*: GULLAR, Ferreira. **Toda poesia** (1950-1999). 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a. p. 153-228.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. Poema sujo. *In*: GULLAR, Ferreira. **Toda poesia** (1950-1999). 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004b.

KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). *In*: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luíz; LEITE, Ligia Chiappini. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. Dois pobres, duas medidas. *In*: LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

NERUDA, Pablo. **Canto General.** São Paulo: Cátedra: Letras Hispánicas, 2012.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Entre golpes, revoltas e regressos: imagens e miragens do Chile na obra de Ferreira Gullar. **Texto Poético**, *[S. l.]*, v. 13, n. 23, p. 272-275, 2017. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/465. Acesso em: 14 jul. 2025.

PAZ, Octavio. **A dupla chama.** Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. **A outra voz.** Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e Post scriptum.** Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. *In*: **Obra poética**. Biblioteca Luso-Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

PILATI, Alexandre. Gullar e Drummond: lirismo e participação social. **Texto Poético**, *[S. l.]*, v. 13, n. 23, p. 272-275, 2017. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/465. Acesso em: 14 jul. 2025.

PIRES, Antonio Donizete. Jogos frutais e o poema: natureza viva; natureza-morta. **Travessias Interativa**, Ribeirão Preto, v. 3, n. 5, p. 32-61, jul./dez. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/11093/8586. Acesso em: 15 jul. 2025.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** São Paulo: Cultrix, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STEINER, George. **Gramáticas da criação.** Tradução de Sérgio Augusto de Andrade. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. **A poesia de Ferreira Gullar.** 1984. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-17102022-171557/publico/1984_AlcidesCelsoOliveiraVillaca.pdf. Acesso em: 15 jul. 2025.