UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

HELBA CARVALHO

Metapoemas de Ferreira Gullar e o ensino do fazer poético

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Metapoemas de Ferreira Gullar e o ensino do fazer poético

Helba Carvalho

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof[a] Dr[a.] Norma Seltzer Goldstein

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C331m

Carvalho, Helba
Metapoemas de Ferreira Gullar e o ensino do fazer poético / Helba Carvalho ; orientadora Norma Seltzer Goldstein. - São Paulo, 2016.
198 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Ferreira Gullar. 2. metapoema. 3. estilística. 4. ethos. 5. ensino. I. Goldstein, Norma Seltzer, orient. II. Título.

Banca Examinadora

Dedicatória

A Tiago, amor que pega e cresce em espantos de maravilhamento.
A minha mãe, sempre me ensinando a ter fé.

Ao meu pai, vivo em mim.

Agradecimentos

À Norma Seltzer Goldstein, pela orientação segura e cuidadosa.

À Ana Elvira Luciano Gebara e à Elis de Almeida Cardoso Caretta pelas correções e sugestões durante a qualificação.

Aos colegas da Universidade Cruzeiro do Sul, em especial, à Magalí Elisabete Sparano e à Ana Elvira Luciano Gebara, pelo total apoio e incentivo nesta etapa.

A Tiago Brasil de Ávila, parceiro eterno e amado, agradeço pelos diálogos constantes sobre a poesia de Ferreira Gullar e pelo amor, carinho e paciência durante todo o processo.

À minha mãe, pelo contínuo afeto, amor, compreensão e seus constantes “espantos”: “Filha, este trabalho não acaba!?”.

Ao meu irmão, pela paciência com meu mau-humor e ausência.

“Pelo espanto, os homens
chegaram agora e chegaram
antigamente à origem
imperante do filosofar.”
(Aristóteles, *Metafísica*)

"A minha poesia nasce do
espanto, de alguma coisa que
me surpreende, alguma coisa
que eu não tinha descoberto
ainda na vida."
(Ferreira Gullar)

Resumo

A proposta desta tese é analisar, na trajetória do poeta Ferreira Gullar, a presença constante e cada vez mais frequente de metapoemas que sistematizam uma noção de poesia na qual se destaca, entre os diferentes *ethé* presentes, um *ethos* professoral, com discurso marcadamente filosófico: o enunciador argumenta, explica, critica e ensina. A teoria utilizada para a análise do *corpus*, composto de doze poemas, pautou-se na estilística-discursiva, mais especificamente, a relação entre os recursos linguísticos utilizados (sonoros, lexicais, sintáticos, semânticos) e os efeitos de sentido produzidos no plano da enunciação e do discurso. Para os estudos estilísticos (a noção de estilo) e da enunciação, foram consideradas as teorias de Charles Bally (1951), Mattoso Câmara (1961, 1973, 1977), Mikhail Bakhtin (2002, 2003, 2013), Sírio Possenti (2000, 2001), Nilce Sant´Anna Martins (1989) e Émile Benveniste (2006). Para a Análise do Discurso de linha francesa, são discutidos os conceitos de Dominique Maingueneau (1993, 2008, 2011), especialmente sobre *ethos* discursivo e cenografia. Finalmente, para as considerações sobre a metalinguagem/ metadiscurso e argumentação, presentes nos poemas metalinguísticos, são citados os estudos de Roman Jakobson (1990, 2004, 2007), Samira Chalhub (2002), Sírio Possenti (2000, 2001), Ruth Amossy (2005, 2007, 2011), José Luiz Fiorin (2004, 2015) e Ingedore Koch (2003, 2004, 2007). A partir da análise do *corpus*, torna-se possível concluir que, na medida em que o militante marxista morre na poesia gullariana, ganham mais voz o crítico de arte e o filósofo Ferreira Gullar. Nesse sentido, o *ethos* professoral se faz presente e permite refletir sobre o tom didático dos poemas, na forma como ensinam sobre o gênero e o fazer poético. Partiu dos próprios poemas analisados a motivação para a atividade didática proposta no capítulo final.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; metapoema; estilística-discursiva; ethos; argumentação; ensino

Abstract

The proposal of this thesis is to analyze, in the trajectory of the poet Ferreira Gullar, the constant and progressively frequent presence of metapoems which systematize a notion of poetry within which could be highlited, among the several present *ethé*, a professoral *ethos*, with a remarkable philosophic discourse: the enunciator arguments, explains, criticizes and teaches. The theory used in the analysis of the corpus, comprised of twelve poems, include discoursive stylistics, more especifically, the relationship between the linguistic resources used (sound, lexical, synthatic and semantic) and the effects of meaning produced in the plan of enunciation and discourse. Regarding the studies of stylistics (the notion of style) and enunciation, the theory of such authors like Charles Bally (1951), Mattoso Câmara (1961, 1973, 1977), Mikhail Bakhtin (2002, 2003, 2013), Sírio Possenti (2000, 2001), Nilce Sant´Anna Martins (1989) and Émile Benveniste (2006) were considered. On the the French Discourse Analysis side, the concepts of Dominique Maingueneau (1993, 2008, 2011), especially the ones of ethos and scenography, were brought into our discussion. Finally, in our considerations on metalanguage/ metadiscourse, the studies of Roman Jakobson (1990, 2004, 2007), Samira Chalhub (2002), Sírio Possenti (2000, 2001), Ruth Amossy (2005, 2007, 2011), José Luiz Fiorin (2004, 2015) and Ingedore Koch (2003, 2004, 2007) were called. After the analysis of the corpus, it was possible to conclude that, as the voice of the marxist militant fades in the gullarian poetry, the voices of both the art critic and the philosopher Ferreira Gullar rise. In this sense, the professoral ethos is present and makes it possible to reflect about the didactic tone of the poems, in the way they teach the genre and the poetic craft. The motivation for the didactic activity proposed in the final chapter of this thesis had its origin in the study of the poems heretofore analyzed.

Keywords: Ferreira Gullar; metapoem; discoursive stylistics; *ethos*; argumentation; teaching

Sumário

Introdução.....11
Capítulo 1
A Estilística e a Análise do Discurso na construção do sentido na poesia.....16
1.1.Estilo.....16
1.2.Estilo, Enunciação e Análise do Discurso.....20
1.3.Primado do interdiscurso e interincompreensão regrada.....23
1.4.*Ethos* discursivo e argumentação.....29
1.5.Cena de Enunciação.....37
1.6.A metalinguagem na poesia moderna e contemporânea.....39

Capítulo 2
A poética da lucidez.....50
2.1. Nasce o poeta.....50
2.2. Nasce o poema.....56
2.3. Morre o militante marxista.....64

Capítulo 3
A linguagem do poeta e seu alcance: da escolha dos recursos linguísticos à visão de mundo.....71
3.1. Poesia, paixão e revolução: a voz da militância política.....73
3.2. A poesia entre a multidão e a solidão.....118
3.3. A poesia entre as vozes e o silêncio.....136

Capítulo 4
O que o poeta pode ensinar: sugestão didática interdisciplinar sobre dois metapoemas.....168
4.1. Escolha de um gênero literário: o poema metalinguístico.....168
4.2. Mikhail Bakhtin: considerações sobre os gêneros.....170
4.3. Poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: sugestão didática interdisciplinar.....172
4.3.1. Primeira aula: leitura inicial e explicação da proposta.....175
4.3.2. Segunda e terceira aulas: escolhas fonológicas, lexicais e sintáticas.....176

4.3.3. Quarta aula: conclusões e atividade de retextualização.....180
4.4. Conclusão.....181

Considerações Finais.....182
Referências.....189

Introdução

Pensar sobre a arte moderna e contemporânea, e especialmente sobre a poesia, é refletir sobre suas formas de representação ao longo da história. O homem moderno passou a não se contentar mais apenas com a contemplação estética imediata e criou a necessidade de refletir e de pensar sobre a arte. O filósofo Hegel foi um dos primeiros a discutir essa tendência a partir da Idade Moderna: "o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte" (2001, p.34). Neste sentido, nota-se um movimento em torno de uma arte que passa a refletir sobre si mesma, a partir da segunda metade do século XIX e mais recorrentemente no século XX, quando a crítica de arte se consolida inteiramente. Trajetória semelhante ocorre com a literatura, especialmente com a poesia – objeto de estudo desta tese – que terá na figura de Charles Baudelaire (1821-1867), a expressão do poeta e do crítico de arte moderna que, em seu célebre ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, sobre Constantin Guys, faz uma reflexão sobre a modernidade. O poeta da lírica moderna francesa ocupou um importante lugar na tradição dos poetas que passaram a refletir sobre a própria criação artística, bem como a de artistas de sua geração.

No Brasil da primeira metade do século XX, talvez o poeta e prosador que mais desenvolveu o papel de crítico literário e das artes foi Mário de Andrade. Isso significa que, na condição de crítico literário, o poeta, ao analisar textos de outros autores, coloca em prática o metadiscurso, na medida em que comenta e avalia os procedimentos técnicos utilizados na construção de uma obra, como fez Mário em seus ensaios e na correspondência com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, na qual se encontram discussões e opiniões relativas à lírica, ao modernismo e à construção poética que vão se refletir na poesia do próprio Mário de Andrade.

Experiência semelhante quanto a exercer o duplo papel de poeta e crítico está na pessoa de Ferreira Gullar, na segunda metade do século XX. Sua amizade com Mário Pedrosa contribuiu para que assumisse essa dupla função na qual o poeta constrói uma trajetória reflexiva e polêmica que discute o estado e a função da arte na contemporaneidade. Completamente aderente ao presente, sua poesia metalinguística, diferente da de outros poetas de sua

geração, como Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari que ficaram presos a um movimento (o Concretismo) (CARVALHO, 2002), revela um fazer poético que, de forma lúcida, liberta-se de rótulos e formas estabelecidas. A poesia de Ferreira Gullar, em sua longa trajetória dos anos 50 aos anos 2000, apresenta, como em poetas modernos e contemporâneos – Manuel Bandeira, Drummond, João Cabral de Melo Neto, os poetas marginais, Paulo Henriques Britto, só para citar alguns – uma preocupação com a criação poética que se realiza por meio da forte presença de poemas metalinguísticos. No entanto, em Ferreira Gullar, a metapoesia se estabelece em um crescendo e, mais do que os outros poetas, torna-se visceral e sofre alterações de acordo com cada momento vivido pelo poeta.

A leitura atenta da fortuna crítica (dissertações, teses, livros) sobre Gullar mostrou que relacionar os seus escritos e a política é mais do que um lugar comum, tornou-se uma espécie de chamariz para, justamente, aquilo que o poeta não quer e não pensa a respeito da arte e da literatura, ou seja, o engajamento político do poeta não deve se sobrepor ao estético, conforme observa Gullar:

> Minha atitude, então, em face da poesia, era essencialmente pragmática, isto é, menos preocupada com a qualidade poética do que com o objetivo político a alcançar. Mais tarde me dei conta de que fazer má poesia não servia para nada. Ao escrever um poema, a preocupação principal tem de ser com a qualidade literária, poética. Isso me levou a elaborar melhor os poemas dessa fase e mesmo a tentar criar uma linguagem poética de qualidade a partir do vocabulário que o tema político-social inevitavelmente implica. (2015, pp.58-59)

Também, na fortuna crítica sobre o autor, encontram-se vários estudos sobre o *Poema Sujo*, um dos livros mais aclamados e analisados. É importante observar que este poema não faz parte do *corpus* desta tese, visto que se trata de uma poesia que tem como objeto as memórias, as reminiscências, a passagem do tempo, o registro fragmentário de pequenas narrativas da infância e da adolescência expressas em uma linguagem que revela a saudade e o desespero, o silêncio e o barulho da vida do homem e de sua história, cheia de surpresas, espantos e violência. Logo, esse livro não é o espaço que propõe

refletir, pelo menos explicitamente, sobre como nasce o poema, o que é a poesia e como ela é criada.

A partir da leitura da obra completa do poeta, com atenção especial para os metapoemas, algumas perguntas foram suscitadas para a problematização desta tese, como: a) Estaria o discurso militante de Gullar em concorrência com o seu discurso metalinguístico?; b) Pode-se falar na existência de um *ethos* professoral na poesia de Gulllar? A partir dessas questões, traçou-se o objetivo desta tese que é analisar, na trajetória do poeta Ferreira Gullar, a presença constante e cada vez mais frequente de metapoemas que sistematizam uma noção de poesia na qual se destaca, entre os diferentes *ethé* presentes, um *ethos* professoral, cujo discurso pode ser marcadamente filosófico, no sentido de que o enunciador argumenta, explica, critica e ensina.

Para responder as duas questões anteriores, as que intrigaram no momento de leitura de todos os livros do autor, foi selecionado, para uma análise minuciosa, um *corpus* composto por 12 poemas. Desta leitura, observou-se que os poemas metalinguísticos que constroem um discurso sobre o próprio discurso aparecem a partir do livro *Dentro da noite veloz* (1962-1965). Desta obra, foram selecionados quatro poemas: “Meu povo, meu poema”, “Não há vagas”, “Boato” (fragmento) e “A poesia”; todos apresentam um enunciador desejoso de que o poema seja a expressão das questões sociais e políticas. Trata-se do livro que expressa fortemente a voz militante marxista do poeta Gullar. Da obra *Na vertigem do dia* (1975-1980) são analisados “Poema obsceno” e “Traduzir-se” que marcam os primeiros questionamentos do poeta a respeito de sua militância política, revelando um enunciador que reconhece oscilar entre o individual e o social. Do livro *Barulhos* são extraídos “Poema Poroso” e “Nasce o poema” (fragmentos); aqui, a voz do militante vai se calando para dar lugar a um fazer poético que deseja expressar a vida em sua condição ao mesmo tempo cotidiana e metafísica. Por fim, os quatro últimos poemas – “Muitas vozes”, “Nasce o poeta” (fragmentos), “Fica o não dito por dito” e “Falar” – foram extraídos dos livros *Muitas vozes* e *Em alguma parte alguma* e mostram que a voz do militante parece se calar por completo, para dar lugar a uma voz aparentemente mais filosófica.

Para a análise dos poemas, a teoria utilizada vai se pautar na estilística-discursiva, mais especificamente, a relação entre os recursos linguísticos

utilizados (sonoros, lexicais, sintáticos, semânticos) e os efeitos de sentido produzidos no plano da enunciação e do discurso. Para os estudos estilísticos (a noção de estilo) e da enunciação, foram consideradas as teorias de Charles Bally (1951), Mattoso Câmara (1961, 1973, 1977), Mikhail Bakhtin (2002, 2003, 2013), Sírio Possenti (2000, 2001), Nilce Sant´Anna Martins (1989) e Émile Benveniste (2006). Para a Análise do Discurso de linha francesa, são discutidos os conceitos de Dominique Maingueneau (1993, 2008, 2011), especialmente sobre *ethos* discursivo, cenografia, cena de enunciação, interdiscurso e interincompreensão regrada. Vale lembrar que, como as análises não se pautam na teoria da literatura – evocada aqui apenas em alguns momentos em que se discute o gênero poema e a metalinguagem - o sujeito e o interlocutor são referidos no par enunciador/coenunciador, visto que se trata de um estudo cujo foco principal está no plano do discurso. Finalmente, para as considerações sobre a metalinguagem/ metadiscurso e argumentação presentes nos poemas metalinguísticos são citados os estudos de Roman Jakobson (1990, 2004, 2007), Samira Chalhub (2002), Sírio Possenti (2000, 2001), Ruth Amossy (2005, 2007, 2011), José Luiz Fiorin (2004, 2015) e Ingedore Koch (2003, 2004, 2007).

Esta tese foi dividida em quatro capítulos. O primeiro versa sobre os elementos teóricos essenciais para embasar a análise da metapoesia de Gullar, como a noção de estilo, de discurso, de *ethos*, cenografia, cena da enunciação, interdiscurso, interincompreensão regrada, metalinguagem e metadiscurso e as tendências metalinguísticas na poesia a partir do século XIX; o segundo analisa as condições de produção da obra de Ferreira Gullar, desde o seu nascimento como poeta até a “morte” do militante de esquerda, entrecruzando poesia, fortuna crítica, depoimentos e textos teóricos e críticos do próprio escritor; o terceiro faz uma análise estilístico-discursiva de um *corpus* de doze metapoemas extraídos de livros que registram a presença da poesia metalinguística de Gullar em configurações distintas, que vão de poemas que emanam uma voz social do poeta militante de esquerda cuja filosofia se pauta nas teorias marxistas, até metapoemas que apontam para um fazer poético que ensina a partir de uma noção universalista, metafísica e existencial da poesia; o quarto e último capítulo procura unir o aspecto didático

dos poemas metalinguísticos de Gullar à experiência da autora da tese em formar leitores de poesia no ensino superior.

Vislumbrou-se, na obra do poeta em estudo, a oportunidade de propor uma sugestão didática interdisciplinar, na qual se apresenta, a partir de dois metapoemas, “A voz do poeta” e “Barulho”, o entrecruzamento de disciplinas distintas do Curso de Licenciatura em Letras, como Teoria da Literatura: Poética, Leitura e Produção de textos em Língua Portuguesa e Língua Portuguesa (Estudos Gramaticais e Sintaxe). Neste sentido, é possível observar que o estudo de poemas metalinguísticos, a partir da Estilística, da análise de recursos gramaticais e do estudo do gênero, coloca em evidência o processo de criação do autor e sua proposta didática de ensino desse gênero.

Capítulo 1 – A Estilística e a Análise do Discurso na construção do sentido na poesia

Neste capítulo, são apresentadas as teorias que fundamentam a reflexão e análise dos recursos linguísticos utilizados na metapoesia que revelam não só a riqueza da língua, mas o estilo e o discurso dos quais se extrai um *ethos* ou diferentes *ethé*. Deve-se destacar que, conforme já exposto na Introdução, a voz ou vozes que emanam dos poemas analisados neste trabalho serão referidas como enunciador de acordo com a Teoria da Enunciação e da Análise do Discurso em diálogo com a estilística (referida aqui como estilística discursiva) e não como, "eu lírico", mencionado nas análises literárias que tomam a expressão da teoria da literatura para se referir à voz que fala no poema.

Ainda, na esteira da análise dos poemas a partir da Estilística, da Teoria da Enunciação e da Análise do Discurso, o leitor é referido como coenunciador, conforme Maingueneau (termo que toma emprestado de Antoine Cullioli, 2008b, p.71), pois parte-se do pressuposto de que, na leitura do poema (como na dos demais textos), existe um caráter interativo de comunicação verbal no sentido de que esse "leitor" não apenas lê, mas também participa da construção de uma rede de significados no poema que, muitas vezes, não tinham sido previstos pelo poeta no ato da criação.

Feitos esses esclarecimentos, justifica-se a referência inicial a Charles Bally, à estilística da língua, portanto, e não à literária, segundo Leo Spitzer, visto que não se trata, aqui, de um trabalho de análise literária ou de teoria da literatura, apesar de se referir a ela, em alguns momentos, para complementar algumas discussões.

1.1. O Estilo

Antes de comentar os recursos estilístico-discursivos na poesia, é fundamental partir da noção de estilo proposta por Charles Bally, que trata dos efeitos expressivos produzidos na língua pelo homem. O teórico não se volta

para o discurso, mas, ao tratar dos estudos que envolvem a estilística, em seu *Traité de stylistique française*, observa que

> (...) elle étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue. La stylistique peut être, en principe, générale, collective ou individuelle; mais l'étude ne peut présentément se fonder que sur le langage d'un groupe social organisé;(...) (BALLY, 1951, p. 1) [1]

Para Bally, os elementos ou valores afetivos refletem tanto o indivíduo, quanto as forças sociais e complementam a ideia de que a língua não é expressão apenas do pensamento, da atividade intelectual e objetiva do homem, mas também de seus sentimentos, que podem ser individuais e sociais. Ou como observa Sírio Possenti, a "linguagem passa do aspecto psicológico para o fato sociológico" (POSSENTI, 2001, p.251). Neste sentido, a estilística examina o sistema expressivo da linguagem, seu conteúdo afetivo e os sentidos produzidos. Porém, a contribuição de Bally para a Estilística, em seu *Traité*, volta-se para os estudos da língua falada e não para a linguagem literária, que é comparada à língua comum, falada, e à linguagem científica, na quinta parte de seu livro, como:

> Une oeuvre littéraire peut donner l'illusion qu'elle reflete la réalité la plus immédiate, et um style peut, em apparence,se confondre avec la langue de tous; mais les deux modes différeront toujours par le príncipe comme par l'intention; tant que la pensée littéraire será ce qu'elle veut être, une transposition de la réalité, il y aura une langue littéraire distincte de la langue usuelle. [2]

---

1 (...) ela estuda o valor afetivo dos fatos da linguagem organizada e a ação recíproca de fatos expressivos que concorrem, juntas, para formar o sistema de meios de expressão de uma língua. A estilística pode ser, em princípio, geral, coletiva ou individual; mas o estudo, atualmente, não pode ser baseado senão na linguagem de um grupo social organizado. *(tradução da autora)*

2 Uma obra literária pode dar a ilusão de refletir a realidade mais imediata e um estilo pode, aparentemente, ser confundido com a língua de todos; mas os dois modos sempre serão diferentes, tanto por princípio quanto pela intenção; enquanto, o pensamento literário for aquilo que ele quer ser, uma transposição da realidade, haverá uma língua literária distinta da língua usual.*(tradução da autora)*

Bally apresenta a noção de expressividade da língua e a forma “natural” com que o literário faz uso distinto da língua usual, ao transpor a realidade. É importante destacar que, ao aproximar a teoria de Bally da literatura brasileira, observa-se que a língua usual e da modalidade falada, muitas vezes, marcou a linguagem dos poetas modernistas e dos contemporâneos, como Ferreira Gullar, no poema “Ocorrência”, do livro *O vil metal* (1954-1960):

> **Ocorrência**
>
> Aí o homem sério entrou e disse: bom dia
> Aí o outro homem sério respondeu: bom dia
> Aí a mulher séria respondeu: bom dia
> Aí a menininha no chão respondeu: bom dia
> Aí todos riram de uma vez
> Menos as duas cadeiras, a mesa, o jarro, as flores, as paredes, o relógio, a lâmpada, o retrato, os livros, o mata-borrão, os sapatos, as gravatas, as camisas, os lenços. (GULLAR, 2000, p.72)

Porém, deve-se ressaltar que a construção do objeto estético autônomo, enquanto significante e significado, como apontou Antonio Candido em uma das faces da literatura no ensaio “Direito à Literatura” (CANDIDO, 2011, p.176), vai naturalmente afastar esse tipo de texto, em seu conjunto, do que seria somente a fala natural. Isso significa que a forma como Ferreira Gullar organiza a sequência anafórica e o paralelismo sintático, que é introduzido pelo marcador conversacional “Aí” e pelas orações coordenadas repetidas, em sua estrutura, e na presença, apenas, dos dois pontos, separando a voz de cada um dos enunciadores, reinventa essa fala natural, transpondo os traços de oralidade para a linguagem literária. Nota-se que o poema, ao utilizar esses recursos linguísticos, ressalta a banalidade do próprio cotidiano, expresso também no título e nas repetições que o poema e o cotidiano proporcionam, destacando a expressividade da linguagem literária e a forma como ela se apropria expressivamente da fala.

Voltando à questão do estilo, Mattoso Câmara propõe, em termos linguísticos, que o estilo “é a definição de uma personalidade” (1977, p.13). Mesmo destacando o caráter individual da língua e do estilo, Câmara parte de uma reflexão a respeito da língua que comunica “as nossas representações de

um mundo objetivo e de um mundo interior" (p.13). O autor observa que a individualidade, no estilo, é relativa, na medida em que, ao estudar os dados expressivos da obra de um poeta, por exemplo, considera-se toda a complexidade de seus aspectos psíquicos. Porém, a estilística, como ciência da linguagem expressiva, considera a expressividade de uma língua que independe do indivíduo que a utiliza. Nesse sentido,

> (...) o estudo do estilo de um texto envolve o desenvolvimento e explicação progressivos de uma resposta que resulta de uma concentração básica, mas não exclusiva, num exame, do complexo de traços linguísticos que esse texto possui, tanto os que lhe sejam singulares como aqueles que partilhem com outros. (SPENCER, 1974, p.77)

A citação de Spencer permite refletir sobre a forma como o estudo do estilo envolve tanto os traços linguísticos utilizados pelo autor, em um dado texto, como sua inserção em um contexto, sua interação com o coenunciador ou mais propriamente o nível discursivo desse texto, como será visto mais adiante.

Ainda sobre o estilo, Sírio Possenti (2001, p.250-251) observa que Bally e Mattoso Câmara consideram "o estilo como um fato de língua". Embora os linguistas partam de pontos de vista um pouco diferentes, acabam trazendo uma visão de estilo com resultados semelhantes: a língua é concebida como uniforme, "o estilo só pode estar fora da língua e como algo complementar à gramática." (POSSENTI, 2001, p.257)

Mattoso Câmara caracteriza o estilo, "em regra, por um desvio da norma linguística assente" (1961, p.140). Para Possenti, a noção de "desvio", de Mattoso Câmara, deve ser repensada no sentido de que desviar da "norma linguisticamente assente", da gramática da língua, visto que há uma "variabilidade inerente ao próprio padrão linguístico", permite observar que "não há propriamente uma ordem canônica" (POSSENTI, 2001, p.285).

As considerações de Possenti são esclarecedoras na medida em que propõem, no lugar do "desvio", a noção de "escolha" como constitutiva do estilo. Para pensar em estilo, deve-se admitir uma pluralidade dos códigos. Pode-se acrescentar, aqui, a essa noção de "escolha", os dois modos de arranjo que todo signo linguístico implica, como apresentou Roman Jakobson:

a combinação e a seleção, cuja junção está relacionada à função poética da linguagem. A seleção "é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade" (JAKOBSON, 2007, p.130). Na poesia, a função poética estará presente nas escolhas feitas pelo poeta que vão revelar uma reiteração regular de unidades equivalentes, como em uma melodia na música, cujo tema se repete ou é retomado com pequenas variações.

Segundo Jean Cohen (1978, p.66), a reiteração regular "aparece como lei constitutiva do poema." (...) "...a redundância aumenta a força da expressividade", "não informa, mas exprime". Ou como observou Roman Jakobson:

> Pode-se afirmar que na poesia a similaridade se superpõe à contigüidade e, assim, "a equivalência é promovida a princípio constitutivo da sequência" (2). Nela toda a reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo (2004, p.72).

Pode-se acrescentar à citação de Jakobson que, entre os recursos estilísticos que promovem na poesia a similaridade, está a metáfora que pode ser uma das estratégias utilizadas no poema em sua dimensão argumentativa, a ser discutida mais adiante.

1.2. Estilo, Enunciação e Análise do Discurso

Amparada nos textos de Bakhtin e seu Círculo, Beth Brait, no ensaio "Estilo" (2008, p.83), se não resolve a problemática levantada por Mattoso Câmara em torno do estilo e sua individualidade "relativa", faz o leitor repensar o conceito de estilo, ao considerar a alteridade, o outro, como parte constituinte do enunciado, contrariando a visão da estilística clássica que se ampara na subjetividade e individualidade do estilo. Brait observa que, para Bakhtin e seu Círculo,

> o estilo não pode separar-se da idéia de que se olha um enunciado, um gênero, um texto, um discurso, como

> participante, ao mesmo tempo, de uma história, de uma cultura e, também, da autenticidade de um acontecimento, de um evento. (2008, p.96).

Dessa forma, a noção de estilo considerada nesta tese se ocupa tanto do enunciado, portanto, do aspecto verbal, suas particularidades (fônicas, morfológicas, semânticas e sintáticas) quanto da enunciação e seus protagonistas (enunciador/coenunciador), buscando analisar o modo pelo qual o poeta se apropria da língua e a coloca em funcionamento, a fim de observar a rede de relações de sentido nos poemas analisados mais adiante. São considerados, como aparato teórico, a Teoria da Enunciação e a Análise do Discurso em diálogo com a Estilística. Nesse sentido, os estudos de Émile Benveniste são fundamentais para compreender que

> (...) na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (BENVENISTE, 2006, p.84)

Nota-se que a enunciação, ao mesmo tempo em que é um ato individual de utilização da língua, converte-a em discurso, conforme observa Benveniste (2006, p. 82-83). Nesse sentido, o sujeito que “se declara locutor e assume a língua, implanta o *outro* diante de si”, introduzindo“ aquele que fala em sua fala” (2006, p.84). Na poesia metalinguística, objeto desse estudo, observa-se como o enunciador, ao discutir o fazer poético, assume uma fala que põe em evidência o funcionamento da própria língua, apresentando o modo de enunciação, o ato de comunicação verbal, muitas vezes, como tema do discurso, como se observa no fragmento do poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade:

> (...)
> Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
> Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
> Espera que cada um se realize e consume
> com seu poder de palavra
> e seu poder de silêncio.
> (...) (2002, p.118)

Observa-se nos versos anteriores que o enunciador, ao mesmo tempo em que instaura um *eu* que fala, também põe em evidência um diálogo com um *tu* coenunciador, expresso por meio dos pronomes *teus*, *te* e pelas formas verbais coloquiais que simulam o imperativo afirmativo: *convive*, *tem*, *espera*.

Segundo Benveniste:

> A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que *eu* me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa por *eu*. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como *eu* no discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a "mim", torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. (BENVENISTE, 2006, p.286)

A abordagem dialógica de Benveniste, mesmo em uma perspectiva estruturalista, remete à noção de dialogismo de Bakthin: o locutor coloca a língua em funcionamento e deixa marcas de subjetividade, de intersubjetividade, da alteridade. A identidade do sujeito se processa por meio da linguagem, na relação com a alteridade. "Reação da palavra à palavra de outrem", como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre forças sociais. Nesse sentido, a noção de enunciação de Bakthin difere da de Benveniste, pois naquele se observa a dimensão discursiva, o caráter interativo, social, histórico e cultural da linguagem em perspectiva dialógica. É importante destacar que as teorias de Bakhtin não são as referências básicas para a discussão deste trabalho, mas, em alguns momentos, contribuem para as análises.

É importante comentar, nesse sentido, que a linguística da enunciação, diz respeito à situação de discurso, cuja referência é a própria língua, lembrando que faz parte do objeto da linguística "o estudo dos mecanismos pelos quais o falante, apropriando-se da língua, transforma-a em discurso", conforme Benveniste (POSSENTI, 2001, p.61). Portanto, o que transforma a língua em discurso é a enunciação, de um eu (locutor) a um tu (alocutário).

Ao analisar o discurso metalinguístico da poesia, observa-se o plano da metaenunciação ou o

> (...)processo pelo qual os locutores “comentam” aquilo mesmo que dizem. Tais enunciações têm a função de marcar “não coincidências”, seja entre locutores (dois locutores não empregariam as mesmas palavras), seja entre discursos (já que um discurso pode ser afetado por outro), seja entre as palavras e as coisas (as palavras seriam “incapazes” de nomear de forma transparente), seja das palavras consigo mesmas (as palavras podem ter mais de um sentido). (POSSENTI, 2000, p.99)

No poema metalinguístico, tema deste trabalho, observa-se que o enunciador comenta seu próprio discurso, como um espaço em que a própria língua exibe seu funcionamento discursivo, longe de ser, portanto, mero instrumento à disposição de interlocutores. Associando essa noção ao que já foi apresentado sobre o estilo, o enunciador, ao se apropriar da língua introduz a subjetividade, como se observa, ainda, nos versos metalinguísticos de Drummond, vistos anteriormente.

O *eu* não se projeta explicitamente, mas ao instaurar um *tu* faz emergir um *eu* que fala por meio de frases imperativas e evidencia a própria situação de enunciação, chamada por Maingueneau (2006, p.290) de cenografia, que integra um *ethos* marcado por um tom professoral, didático, quase de conselho a um *tu* poeta. É importante ressaltar, também, que o *ethos* que se mostra nesses versos de Drummond revela que “o enunciador deve conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber” (AMOSSY, 2005, p.16), no caso, o literário, o poético. Considere-se, ainda, que esse saber ao qual se refere Ruth Amossy, na literatura, diz respeito a uma postura de escrita associada a uma corrente da tradição literária ou, mais propriamente, a um estilo de fazer poesia que extrapola a individualidade.

1.3. Primado do interdiscurso e interincompreensão regrada

A noção fundamental de primado do interdiscurso remonta aos estudos de Dominique Maingueneau em *Gênese dos Discursos*. Segundo ele, os

discursos se constituem nas brechas de uma rede interdiscursiva, portanto a interdiscursividade é um fenômeno anterior à discursividade, já que um discurso traz em si não somente aquilo que o constitui (o seu Mesmo), mas também o que lhe é contrário (o seu Outro). A heterogeneidade está, portanto, na própria gênese de um discurso, o que contraria a noção de que o Mesmo e o Outro seriam primeiramente elaborados e posteriormente colocados em relação de aliança ou polêmica dentro daquela rede interdiscursiva:

> Assim, o Outro não deve ser pensado como uma espécie de "invólucro" do discurso, ele mesmo considerado como o invólucro de citações tomadas em seu fechamento. No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir a própria identidade. (MAINGUENEAU, 2008c, p 36)

O fenômeno do primado do interdiscurso pode ser observado em três níveis de realidades discursivas: um universo ("conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem em uma conjuntura dada"- 2008, p. 33), um campo ("conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitando-se reciprocamente em uma determinada região do universo discursivo" – 2008, p. 34) e espaços discursivos ("subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação" – 2008, p. 35). É dentro de um espaço discursivo que os posicionamentos irão se repelir ou incorporar um ao outro de acordo com o sistema de coerções semânticas que os regem.

Segundo Maingueneau, o enunciador é capaz de reconhecer enunciados que vão de encontro com seus posicionamentos discursivos, bem como identificar o seu Outro e representá-lo por meio de simulacros - a *competência interdiscursiva* (2008, p.55). Tal competência pressupõe: (i) a capacidade de o enunciador reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados da formação do espaço discursivo que constitui seu Outro; (ii) e

igualmente a capacidade de interpretar, de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de coerções. Por isso, diz-se que há um processo de *interincompreensão regrada* dos discursos, onde se estabelecem interpretações negativas recíprocas que se encontram em relação de oposição (*simulacros*) e que se constituem por meio do universo semântico de um Mesmo para interpretar o seu Outro.

> O enunciador, quando confrontado com seu Outro (...) é condenado a produzir simulacros desse outro, e simulacros que são apenas seu avesso. Isto porque uma posição enunciativa não pode sair de seu fechamento semântico, ela só pode emprestar ao Outro suas próprias palavras. Manifesta-se, assim, a irredutível descontinuidade que funda o espaço discursivo. (SOUZA-E-SILVA, 2009, p.55)

Portanto, ao realizar uma enunciação, o enunciador estabelece espaços discursivos dentro dos quais surgem seus posicionamentos (formações discursivas) e, simultaneamente e de forma inextrincável, o seu Outro, isto é, os posicionamentos daquele que se apresenta como o seu avesso, ou aquilo que o seu Mesmo não é. Para ilustrar este princípio, considera-se a tensão discursiva observável entre o discurso poético de Ferreira Gullar em oposição ao do movimento concretista dos poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos.[3]

Não se pode dizer que aquilo que Gullar diria sobre o seu Outro (movimento concretista) , caso o enunciasse, corresponderia de fato àquilo que ele é, pois ninguém, além dos vanguardistas paulistas, ancorados em uma situação de enunciação, poderiam enunciar o seu Mesmo, ao mesmo tempo que Gullar, enquanto antípoda dos concretistas, não poderia ser representado por eles de modo fidedigno, pois apenas o Mesmo de Gullar pode enunciar a sua visão de mundo e confirmar o que com ela está de acordo, já que as enunciações que um atribui ao outro não passam de *simulacros,* isto é, de visões distorcidas de um Mesmo sobre o seu Outro.

É fato que os irmãos Campos e Décio Pignatari preferiam discorrer sobre as suas escolhas ideológicas nos manifestos esparsos sobre o

[3] Esta tensão será mais esclarecida nas análises dos metapoemas de Gullar, presentes no capítulo 3 desta tese.

movimento – o que não quer dizer, em absoluto, que seus poemas não sejam atravessados pelo discurso metodológico, quase que matemático do concretismo. Essa escolha, por si só, já diz muito sobre as diferentes visões de mundo de Gullar e dos concretistas, e aponta os motivos pelos quais Gullar decidiu se distanciar do grupo. Para entender melhor o discurso concretista, analisam-se alguns trechos do texto que o oficializou como movimento – o Manifesto Concretista:

> poesia concreta: um manifesto
>
> – a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia
>
> – o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.
>
> – o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofisicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.
>
> – longe de procurar evadir-se da realidade ou iludí-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.
>
> – o velho alicerce formal e silogístico-discursivo, fortemente abalado no começo do século, voltou a servir de escora às ruínas de uma poética comprometida, híbrido anacrônico de coração atômico e couraça medieval.
>
> – contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como "cadáveres em banquete", a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.
>
> – mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristas dadaistas estão na raíz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive).
>
> - o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.
>
> – o núcleo poético é posto em evidencia não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.
>
> – funções-relações gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o uso substantivo do espaço

> como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível "verbivocovisual", de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.
> – POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO. (1975, p.44-45)

O manifesto abre com uma declaração de comprometimento com a "*linguagem",* atribuindo às palavras uma importância icônica que vai além da mera comunicação: é uma "*célula viva"* com a qual o poeta organiza o seu poema como quem organiza um arranjo de flores, ou quiçá um jardim. Está possivelmente mais interessado em libertá-las dos mecanismos que a aprisionam e limitam a sua fruição plena, como a "*organização sintática perspectivista"*, propondo uma nova experiência poética pautada na apreciação do signo linguístico, enfatizando a "*vida, personalidade e história"* de cada palavra, e fazendo delas a substância de sua poesia. Elas são a fonte de inspiração do poeta concretista, a fonte da beleza que o inspira, e lhe bastam. Há a preocupação em oferecer ao leitor/ apreciador uma experiência "*verbivocovisual*", o que aproximaria a poesia concreta do discurso da arquitetura, da pintura, da fotografia e da música.

Observando os fragmentos do Manifesto Concretista pode-se perceber que há espaços discursivos em que o posicionamento dos concretistas está em franca disputa com os de Gullar, enquanto que alguns outros colocam-se mais em concorrência com outras correntes literárias e/ou estéticas, como do Romantismo ou do Simbolismo. O próprio formato do manifesto revela, intersemioticamente, formações discursivas mais caras à arquitetura do que à literatura: blocos de palavras homogêneas sem maiúsculas e com pontuação mínima, sobrepostas num monolito de letras que convidam o leitor mais a repousar os seus olhos do que a ler o seu texto.

Não admira que Gullar, com seu discurso confrontador, sinestésico, emocional e militante, tenha se divorciado tão brevemente do ideário concretista e da companhia dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, signatários da célebre frase de Maiakovski, segundo a qual "sem forma revolucionária não há arte revolucionária", pois dois conceitos de revolução se

encontram em franca oposição aqui: para os concretistas, a revolução tem a ver com subverter as formas tradicionais de se fazer a poesia e trazer à superfície uma nova, tão focada nas palavras enquanto signos e na beleza estética que deles se pode extrair um conteúdo inalcançável pelas emoções mais primárias do ser humano - "a introspecção autodebilitante" - e que impede o leitor de se abrir a essa experiência estética, porque se recusa a apreciar uma arte na qual não veja a sua realidade refletida, e portanto a si mesmo (o "*realismo simplista e simplório*"). É aqui que Gullar se revela como Outro do Mesmo concretista, já que, para eles, não há nada de revolucionário, ao menos em termos de arte – e, afinal de contas, é aqui que eles se propõem a fazer uma revolução – em discorrer longa e prolixamente sobre questões que não representam universalidades, mas singularidades que fazem parte da realidade de alguns indivíduos, mas não de todos. Se a poesia dos paulistas não é acessível a todos, se talvez o pobre camponês cantado na poesia de Gullar não pode compreender a poesia deles, talvez seja porque aqueles que deveriam estar preocupados com questões tão caras quanto uma educação para a arte ou a geração de oportunidades e meios de subsistência dignos, e que propiciassem aos cidadãos tempo suficiente para apreciá-la, não estão cuidando daquilo que lhes cabe. E isso não significa necessariamente que o indivíduo Augusto de Campos não se preocupe com questões sociais, mas que talvez o poeta não queira ver o ranço ideológico desse discurso manchando a sua arte, que é o seu ofício.

Portanto, é razoável concluir que, diferentemente de parte da poesia de Gullar - especialmente aquela mais marcadamente militante - a poesia dos concretistas tem a ambição de durar no tempo, tratando mais de universalidades, reivindicando mais estética do que conteúdo; ela é, por si só, o meio que o poeta, mergulhado em fórmulas e cálculos, utiliza para atingir a finalidade de causar no leitor/espectador aquele "espanto do qual nasce a poesia", ao passo em que a poesia do maranhense nasce do espanto que ele sente enquanto ser imerso na realidade do mundo: é do próprio mundo que Gullar toma a sua inspiração, da condição do ser humano, da sua "fome", da "dureza" e da "sujeira" da vida, mas também da beleza que há em habitar um corpo, em sentir, cheirar, deliciar-se com essa experiência que, por ser efêmera

e imprevisível, não cabe em regras, como a poesia concreta, que deve observar prescrições para ser boa, sendo assim mais idealizada. Além disso, uma poesia tão fechada em círculos de iniciados como a concretista, quase que dependente de um manual para ser interpretada, sempre correrá o risco de ser considerada elitista e auto-indulgente.

Dessa forma, o que para os concretistas representa rigor técnico, é visto no discurso de Gullar como o aprisionamento e a morte da poesia, que passa a ser um serviçal do poeta, enquanto que em Gulllar se dá o contrário: o poeta é o receptáculo que se empresta à poesia para que ela possa cristalizar-se em poema. Inversamente, os irmãos Campos poderiam criticar a falta de rigor metodológico na poesia de Gullar, considerando-a inconsistente, onde Gullar a enxerga livre, ou considerá-la demagógica, enquanto o autor do *Poema Sujo* a enxerga solidária ao sofrimento de seu povo. Ou como observou o poeta Thiago de Mello, a respeito da poesia concreta:

> Minha posição frente aos concretistas é de respeito, porque eles foram os melhores tradutores, mas eles decidiram que a plataforma do concretismo era eliminar o sentimento da poesia e o verso. Era o desmembramento da palavra. Uma brincadeira. O difícil era fazer poesia com a palavra que o povo usa. (2016)

1.4*. Ethos* discursivo e argumentação

A noção de *ethos* divulgada por Maingueneau tem como origem a Retórica de Aristóteles, ao investigar as estratégias de persuasão para tipos de indivíduos através da circulação de uma boa impressão pela forma como se constrói o discurso. Essa noção será rediscutida pelas correntes da Análise do Discurso e pela Pragmática. As análises que serão realizadas nos próximos capítulos vão se apoiar em seus estudos sobre *ethos* discursivo, além de outras teorias relacionadas, como a da argumentação[4], discutidas por Ruth Amossy, José Luiz Fiorin e Ingedore Koch.

4 É importante destacar que a teoria de Ducrot não é utilizada nesta tese, pois o teórico vê a argumentação como um fato da língua e não do discurso, o que contraría as escolhas teóricas desta tese que propõe uma análise dos poemas metalingüísticos utilizando a estilística discursiva e a noção de *ethos* e argumentação no plano da língua e do discurso.

Por não ser efetivamente dito no enunciado, pois é um elemento discursivo que pertence ao ato da enunciação, o *ethos* permanece no segundo plano; isto é, deve ser percebido, mas não como objeto do discurso. Da mesma forma como a cenografia pode reforçar ou comprometer o discurso de um determinado enunciado, assim também é o *ethos*; no entanto, aquela diz respeito a uma cronografia e uma topografia, ao passo que este diz respeito a uma certa imagem que o enunciador constrói de si mesmo durante a enunciação, enquanto corteja o seu público na busca por sua adesão.

> Além da persuasão por argumentos, a noção de *ethos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva. O processo é particularmente evidente quando se trata de discursos como o da publicidade, da filosofia, da política, etc, que – diferentemente dos que têm a ver com gêneros "funcionais", como os formulários administrativos ou os manuais – não têm por objetivo uma adesão imediata, mas devem conquistar um público que tem o direito de ignorá-los ou de recusá-los. (MAINGUENEAU, 2008a, pp. 69-70)

Maingueneau frisa tratar-se de uma noção muito intuitiva, já que envolve uma percepção afetiva do intérprete, que se utiliza do verbal e do não-verbal na elaboração do *ethos*. Além disso, não se pode delimitar o que de fato decorre de um discurso, já que vários fatores concorrentes no ato da enunciação podem influenciar o destinatário na construção do *ethos*. Assim, o *ethos* visado pelo enunciador nem sempre é aquele que será identificado pela sua audiência (o *ethos* pré-discursivo), a qual lançará mão de um repertório de estereótipos que poderão reforçar ou pôr a perder a sua adesão. Observa-se que o coenunciador, mesmo que não saiba nada antes do *ethos* do enunciador, pode levar em conta o gênero ao qual pertence o texto e o seu posicionamento ideológico, considerando, no caso de um poeta, mesmo que desconhecido, a figura pública do escritor. Esses fatores em interação e somados a fragmentos do texto no qual "o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos* dito)" (2006, p.270) direta ou indiretamente (por meio de metáforas, alusões), constituem o *ethos* de um discurso que é construído por um interlocutor que o incorpora ou dá-lhe um corpo a partir das avaliações que faz das representações sociais de estereótipos que "a enunciação contribui para

confirmar ou modificar" (MAINGUENEAU, 2006, p.272). Maingueneau pontua alguns dados a respeito do *ethos*:

> a) é uma noção discursiva que se constrói por meio do discurso, não é uma "imagem" do locutor exterior à sua fala;
> b) é um processo interativo de influência sobre o outro;
> c) é uma noção que não pode ser apreendida fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma em uma conjuntura sócio- histórica. (2006, p.272).

É importante ressaltar que a subjetividade manifesta no discurso é concebida como uma voz que não pode ser dissociada do corpo que enuncia. Segundo Maingueneau:

> A problemática do *ethos* pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As ideias suscitam a adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. Apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o co-enunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 29).

A adesão do coenunciador ao discurso apresentado em alguns poemas marcadamente militantes de Gullar envolve também a sua capacidade de fazer valer (ou não) o processo de argumentação construído pelo enunciador. Um exemplo dessa tentativa de o enunciador engajar-se e influenciar o auditório está no gênero panfleto. Ruth Amossy, citando Marc Angenot em *La Parole pamphlétarie*, observa que

> o panfleto distingue-se pela forte presença do enunciador no discurso, por um 'eu performativo.' (...) O panfletário apresenta-se como marginal que se autonomeia (ele se exclui do sistema institucional), como homem e que não possui nenhuma competência particular fora do poder da verdade que ele assume por necessidade interior, como solitário dotado de coragem intelectual, como homem do *pathos* e da indignação(2005, p.20).

Para conseguir a adesão do coenunciador, o enunciador deverá passar pelo discurso um *ethos* característico do leitor, dando a impressão de que é ele

que está presente ali. Porém, deve-se lembrar que à imagem desse leitor implícito está relacionado um *pathos* ou a capacidade que o enunciador terá de comovê-lo por meio, também, de um *logos*, ou o "sistema de estratégias para fazer crer no mundo construído" (DISCINI, 2008, p.33).

Mesmo o texto literário, que não tem a intenção de conduzir o público a aprovar uma tese, "acaba por exercer alguma influência, orientando maneiras de ver e de pensar" (AMOSSY, 2007, p.122). Para Amossy, os textos literários não possuem uma estratégia de persuasão programada, mas uma "dimensão argumentativa". Nesse sentido, a autora amplia a linha da retórica contemporânea de Perelman que vê a argumentação em outros discursos como o literário e relaciona a teoria da argumentação com a análise do discurso e da enunciação, preocupada em localizar as marcas do locutor e do interlocutor no discurso. Dessa forma, a teoria vai ao encontro das ideias de Benveniste de que "toda enunciação supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro" (2006, pp-241-242).

Na tentativa de compartilhar sua visão com o coenunciador, o enunciador busca modificar, reorientar as diferentes representações estabelecidas, propondo, em alguns casos, uma "nova" interpretação ou alternativa de ver o mundo, conforme será observado nos poemas analisados no capítulo 3 desta tese. Para Ruth Amossy (2011, p.131), todo o discurso tem uma tendência "a orientar os modos de ver do (s) parceiro (s)". Na dimensão argumentativa, "a estratégia de persuasão é indireta e, muitas vezes, não admitida" (2011, p.132). É importante destacar, na análise dessa dimensão argumentativa, os recursos utilizados pelo enunciador como o uso de conectores (operadores argumentativos), pressuposições, ambiguidade, polissemia, metáfora, repetição, ritmo etc. É na língua ou no estilo que se percebe essa dimensão em um dado momento e lugar, em uma situação sócio-histórica, tal como prevê a análise do discurso. Também, deve-se retomar que às estratégias de persuasão ligam-se três componentes clássicos da retórica de Aristóteles: o *ethos*, já mencionado, o *logos* e o *pathos*.

Neste sentido, os recursos estilístico-discursivos constroem um *logos* nos argumentos que, aliado ao *ethos* – a imagem de si que o enunciador projeta em seu discurso – liga-se ao *pathos* – a emoção que o enunciador quer

suscitar no coenunciador. A história da literatura oferece exemplos de estereótipos que mostram como o *ethos* literário contribui para moldar e avalizar modelos de comportamento, oferecendo um discurso tão eficaz que chega ao ponto de ser capaz de suscitar a adesão do coenunciador. Pode-se lembrar do estereótipo do amor romântico, levado às últimas consequências, no romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang Von Goethe. Publicado em 1774, a narrativa trágica do protagonista Werther sensibilizou muitos leitores que aderiram ao mesmo fim do jovem protagonista: o suicídio. O romance epistolar, sem nenhuma intenção imediata de influenciar, em seu modo de dizer nem no modo de ser de seus personagens, especialmente do protagonista, somado ao posicionamento ideológico do próprio Romantismo – impregnado da concepção hegeliana de morte (a solução e a salvação para os problemas do homem) – e ao contexto sócio-histórico da época, "induziram" muitos jovens não só a se vestirem como Werther, mas a cometerem suicídio no final do século XVIII, na Europa. O exemplo de Werther desvela como o coenunciador incorpora "um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando o seu próprio corpo" (MAINGUENEAU, 2006, p.272).

Dessa forma, utilizam-se, a seguir, fragmentos de dois poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar para que se possa refletir tanto sobre a dimensão argumentativa quanto sobre os três componentes clássicos da retórica aristotélica. No fragmento inicial do poema "A bomba suja", publicado no livro *Dentro da noite veloz* (1965-1975), não se pode deixar de notar a temática social. A palavra "diarréia", que faz parte de um contexto sócio-histórico, é apresentada metaforicamente: é "arma" e, como arma, cumpre a sua função de ferir e matar. Na sétima estrofe, o enunciador utiliza outra metáfora, "bomba relógio", o que potencializa os significados da palavra "diarréia" e reforça uma "qualidade" de bomba, dramatizando a situação. Sobre a metáfora, observa Paul Ricouer: "a metáfora não nomeia, mas caracteriza o que já foi nomeado" (...) "as semelhanças são principalmente relações entre idéias na opinião" (2000, p.97). No poema, as palavras portadoras do efeito de sentido metafórico, a começar pelo título "A bomba suja", estendem-se à semântica das frases e ao discurso que tem uma intenção, que se liga a uma realidade, a uma situação, a uma experiência. Na relação predicativa "...

diarréia/ é arma que fere e mata" é descrita metaforicamente o que é diarréia, palavra oposta, a outra anterior "flor", considerada "ideia abstrata" pertencente à esfera do sublime e não condiz com a realidade do discurso. Este se insere no âmbito do grotesco, do antipoético, portanto, da diarréia, que tanto é ela mesma, no sentido denotativo, quanto assume a função relacional da metáfora "arma", "bomba": identidade e diferença no jogo da semelhança. Essas metáforas, vinculadas a um posicionamento social engajado de esquerda, contra a ditadura militar, apresenta uma dimensão argumentativa e dialógica, na medida em que se opõe a outros discursos presentes, como se observa no poema:

> Introduzo na poesia
> A palavra diarréia.
> 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, diarréia
> 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 diarréia,
> no Rio Grande do Norte,
> de cem crianças que nascem,
> setenta e seis leva à morte.
>
> É como uma bomba D
> que explode dentro do homem
> quando se dispara, lenta,
> a espoleta da fome.
>
> (...)(GULLAR, 2000, p.156)

Tais elementos condizem com a poesia do Gullar da fase mais francamente militante, na qual a sua enunciação deve portar não apenas um

discurso condizente com o credo marxista, mas também fazer-se perceber como alguém que mereça a atenção e o crédito de sua audiência. O enunciador se vale de um *ethos* professoral, cujo tom didático remete ao estereótipo do mestre, cujo dizer está revestido de legitimidade e credibilidade ao enunciar o seu conhecimento, já que está ancorado em uma situação de enunciação que lhe confere essa legitimidade: a sala de aula, de onde o crítico de arte e criador do aclamado *Poema Sujo,* Ferreira Gullar, pode falar com propriedade, e cujo estatuto lhe confere a liberdade de introduzir novas palavras à poesia - longe de ser um ato performativo, visto que Gullar não ousaria se apropriar de algo que Baudelaire já há muito houvesse feito. Assim, o enunciador, ao "*introduzir na poesia / a palavra diarreia*", enuncia a um só tempo que é portador de um saber e uma autoridade que o legitimam, e também que o faz com a finalidade de registrar a sua indignação perante a situação do povo brasileiro, já que a diarreia "*semeia*" a morte "*mais que faca, mais que bala de fuzil*". Portanto, aquele *ethos* que argumenta, explica, passa agora a ganhar um tom indignado, desgostoso com a situação precária da população pobre interiorana.

O *ethos* professoral é reforçado quando o enunciador arbitra sobre o que lhe é caro na poesia, (*Quem fala em flor não diz tudo./ Quem me fala em dor diz demais.*). Agora, aquele *ethos* é acrescido de um caráter expositivo, de um tom didático ao enunciar o flagelo de seu povo na quinta estrofe, iniciada pela expressão "por exemplo" (***Por exemplo,*** *a diarréia/ no Rio Grande do Norte*) , ou ainda na sexta estrofe, ao estabelecer uma comparação entre a diarréia e uma bomba ("***É como*** *uma bomba / que explode dentro do homem*"). Percebe-se, portanto, que o tom indignado com que o enunciador expõe o seu posicionamento colabora para constranger seu interlocutor a aderir ao seu discurso, enquanto o tom didático colabora para tornar o seu posicionamento facilmente compreensível para coenunciadores de diferentes níveis de educação, o que o aproxima do discurso marxista dos seus poemas de cordel do CPC, dirigidos ao homem do povo. Observa-se, portanto, que o *ethos* discursivo é um elemento marcante na poesia engajada de Gullar, que buscava de uma maneira urgente a adesão de seu coenunciador, do que a de sua poesia puramente metalinguística.

Já no poema “Subversiva”, a comparação do poema com a “puta” revela um argumento analógico que ilustra uma proposição e a manifesta de maneira concreta, tangível e chocante. Colocar a poesia na condição de “puta” só reafirma o tom subversivo:

A poesia
quando chega
não respeita nada.

nem pai nem mãe.
Quando ela chega
de qualquer de seus abismos
desconhece o Estado e a Sociedade Civil
infringe o Código de Águas
relincha
como puta
nova
em frente ao Palácio da Alvorada.

E só depois
reconsidera: beija
nos olhos os que ganham mal
embala no colo
os que têm sede de felicidade
e de justiça.

E promete incendiar o país.

(GULLAR, 2000, P.337)

O enunciador no poema assume um *ethos* provocador e confrontador, e um tom subversivo, que quer fazer da sua, uma voz social, recuperando, em alguns momentos, a estética do feio, do grotesco, tão presente na lírica de Charles Baudelaire. Aliado a isso, o tom efusivo leva o coenunciador a uma pedagogia do choque. Isso pode ser percebido tanto nas recorrências lexicais quanto nas rupturas sintáticas. A comparação, aqui, é uma forma de argumentação. É uma maneira de “aproximar ou diferenciar um objeto de outros. Quando se faz uma comparação, não se toma o objeto em si, expondo suas características ou funções, mas se escolhe outro objeto mais conhecido e se fazem aproximações entre eles” (FIORIN, 2015, p.122).

Ainda segundo Fiorin “as comparações têm um papel pedagógico forte, pois dão concretude àquilo que é uma abstração” (2015, p.124). Partindo do pressuposto de que todo discurso tem uma dimensão argumentativa, José Luiz Fiorin, ao contrário dos estudos de Ducrot e Anscombre que se fazem na

esteira da argumentação na língua, propõe estudar discursivamente a argumentação. Além dos operadores argumentativos e marcadores de pressuposição apontados por Ingedore Koch, o autor elenca os principais tipos de argumentos. Nas análises dos poemas metalinguísticos do *corpus*, presentes no capítulo 3 desta tese, será observada a presença, também, de outros tipos de argumentos apresentados por Fiorin, além da comparação e da metáfora, como: o paradoxo, a ironia, a definição, a exemplificação, o dilema, a pergunta.

1.5.Cena de Enunciação

Maingueneau ensina que um discurso implica um enunciador e um coenunciador inscritos em uma topografia e uma cronografia, dado que "um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada" (MAINGUENEAU, 2011, p 85). Portanto, ambos estão inseridos em uma cena enunciativa que traz em si uma cena englobante (tipo de discurso) e uma cena genérica (gênero discursivo), que juntas estabelecem o quadro cênico de um texto, isto é, um espaço estável dentro do qual um enunciado adquire sentido. Contém ainda uma cenografia, que é a cena mais imediatamente acessível ao coenunciador, e que ocasiona um deslocamento daquele quadro cênico formado pelas duas cenas anteriores para o segundo plano, em um processo paradoxal, no qual ela é, ao mesmo tempo, a fonte do discurso e aquilo que ele engendra (2011, p 87). Essa cenografia pode, ainda, apoiar-se em outras cenas já instaladas na memória coletiva (*cenas validadas*), seja no intuito de valorizar ou rejeitar um determinado discurso (2011, p. 92):

> Desde sua emergência, a palavra supõe certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validada progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e produto do discurso, ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é precisamente a cenografia requerida para contar uma história, denunciar uma injustiça, etc. Quanto mais o co-enunciador avança no texto, mais ele deve se persuadir de que é aquela

> cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso. (MAINGUENEAU, 2008c, p. 118)

Assim, a cena englobante do discurso literário, associada à cena genérica da poesia, possibilitará um espaço estável para que o manifesto do poeta em “A Bomba Suja”, por exemplo, possa ser enunciado dentro da cena validada do púlpito, do auditório, da praça pública na qual ele enuncia a sua ideologia estofada com a legitimidade do *ethos* professoral, dirigida a uma plateia que ele busca chamar à sua luta, visto que todo protesto implica uma mudança. Essa indignação fazia sentido durante o grande êxodo de nordestinos para as regiões Sul e Sudeste nos anos 60 e 70, que fugiam não só da seca, mas também da precariedade e da falta de infraestrutura sanitária que assolavam o interior do Brasil àquela época. Apesar de ainda consistir em um desafio para a sociedade brasileira, medidas de precaução e assistência médica vêm reduzindo drasticamente os episódios de morte por diarréia, mesmo nas regiões mais distantes. Tais circunstâncias mostram como o poema teria reduzido o seu impacto, se fosse criado nos dias de hoje. Da mesma forma que o Rio Grande do Norte e o Brasil de hoje já não são mais os de então, a declamação pública de um poema sob a forma de manifesto também não é a forma mais eficiente de angariar a atenção de um público para uma causa nos dias de hoje. A observação dos aspectos cenográficos da poesia do Gullar militante leva, portanto, a compreender os motivos pelos quais a sua poesia engajada, a despeito de ter sido aclamada à época, não tenha envelhecido tão bem quanto os poemas concretos de seus antípodas paulistas.

Por outro lado, esse mestre, cuja argumentação seduz seu interlocutor a aderir ao seu discurso, fala de um lugar e em um tempo que também colaboram para legitimá-lo: trata-se do Brasil de 1975, onde “*há uma ditadura no país/ e eu estou infeliz*”, segundo outro poema do mesmo livro (“*Boato*”). Tempo da explosão dos movimentos estudantis e sindicais de esquerda, arregimentando pessoas para a causa da revolução comunista e sua promessa de uma sociedade mais justa, em que pobres e ricos seriam nivelados a uma única classe social. É neste púlpito aberto ao público que se encontra o poeta, discursando com fervor e paixão sobre a miséria e a precariedade sanitária que dizimam o seu povo.

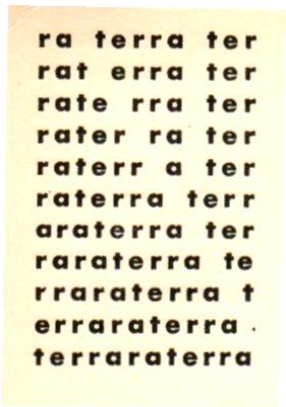
1.6. A metalinguagem na poesia moderna e contemporânea

É difícil refletir a respeito da metalinguagem na literatura sem antes considerar as contribuições da teoria e da crítica literária sobre o assunto. Utilizar o código para explicar o próprio código parece uma tendência das artes e da literatura moderna e contemporânea, como será discutido mais adiante. Roland Barthes, no ensaio “Literatura e metalinguagem”, em *Crítica e Verdade*, observou:

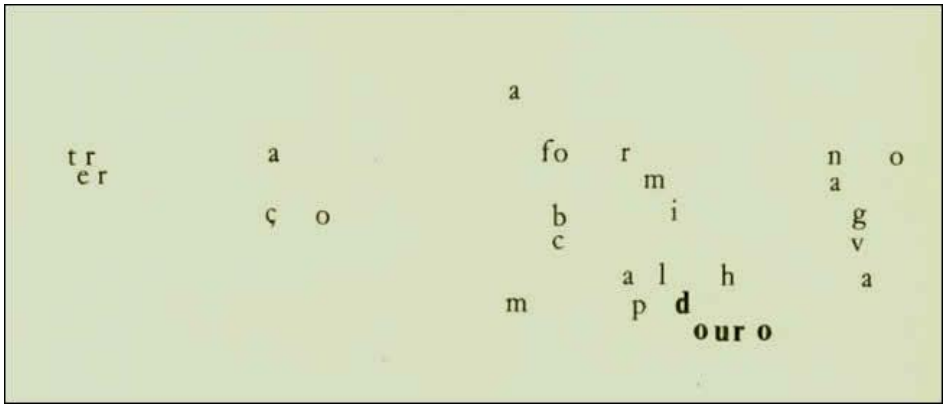
> A lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a linguagem-objeto da metalinguagem. A linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação. Assim – e este é o papel da reflexão lógica – posso exprimir numa linguagem simbólica (metalinguagem) as relações, as estruturas de uma língua real (linguagem-objeto) (BARTHES, 2009, p.27).

Essa “investigação lógica” na metalinguagem, segundo Barthes, pode ser associada ao que foi dito no item anterior sobre a dimensão argumentativa do discurso e mais especificamente, a forma como o poema metalinguístico apresenta os bastidores do fazer poético e opera logicamente neste sentido, ao construir tipos de argumentos diferentes para explicar-se.

Samira Chalhub distingue dois tipos de metalinguagem. A primeira, a autora chama de “metalinguagem das formas poéticas”: quando “um texto configurado poeticamente pretende traduzir o objeto do real (...) de um modo icônico, isto é, o objeto sobre o qual o poema fala está na diagramação do texto, o objeto nasce no texto”(CHALHUB, 2002, p.39), como se observa na poesia concreta no poema “terra” (2004,p.78), de Décio Pignatari:



O leitor não precisa de grandes elucubrações para desvendar o poema. A palavra “terra” é fragmentada e esgotada em suas possibilidades combinatórias. A forma se desenvolve num processo análogo à dinâmica que caracteriza o tema objeto do poema, ou seja, a forma do poema reproduz a terra arada. Ferreira Gullar também experimentou esse tipo de metalinguagem em poemas como livro-poema “O formigueiro”, apresentado na Exposição de Arte Concreta em São Paulo:



(1991, p.20)

O poeta buscou desagregar a palavra formiga, rompendo com a forma linear da escrita, a fim de estabelecer uma relação entre as letras e a forma da coisa nomeada, ou seja, o próprio formigueiro. Neste caso, a “metalinguagem é uma tradução das formas, da estrutura” (CHALHUB, 2002, p.40), conforme se observou na poesia concreta, que utilizava o significante, o visual e o sonoro para desenhar o significado, colocando em evidência a própria função poética.

Esse tipo de metalinguagem, por exemplo, utilizada pelo poeta/crítico Ferreira Gullar, em sua fase concreta/neoconcreta, foi logo colocada em xeque, a partir da questão que inquietava a poesia no início dos anos 60: a poesia deve ser uma estrutura que a si própria se basta ou deve ser considerada em sua relação com o mundo exterior? A fase participante da literatura de cordel e dos poemas do livro *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar, vai ao extremo da relação com os estímulos externos e insere sua poesia em uma tradição popular, ideologicamente engajada, com as questões sociopolíticas da época se sobrepondo às questões estéticas, como será observado nos capítulos 2 e 3 desta tese.

É neste momento que Gullar discute o problema social da arte:

> "se põe em termos de se discutir se a arte é um fim em si, ou se um meio para outra coisa. Arte pela arte, ou não? E, se não, arte para quê? Ora talvez o problema não possa pôr-se nestes termos, ou talvez que o conteúdo da alternativa assim posta não seja aquele que se lhe atribui." (SARAIVA, 1993, p.149)

Neste sentido, a poesia de Ferreira Gullar e de contemporâneos a ele vão trabalhar com a segunda forma de uso da metalinguagem ou função metalinguística, conforme observou Chalhub (2002, p.41) que "opera com definições do código, usando, para isso, o próprio código". É esta segunda forma de metalinguagem (já desenvolvida pela poesia modernista) que foi considerada tanto na seleção dos poemas comentados nesta tese, quanto naqueles selecionados para o *corpus* analisado no capítulo 3.

Na metalinguagem, ou mais propriamente na metapoesia não apenas se colocam em exposição os bastidores da criação, evidenciando as estruturas, o código, a função poética, mas constrói-se uma crítica da própria poética. Essa consciência da linguagem afasta o poeta da realidade, colocando-o diante da realidade do próprio poema. Citando novamente Chalhub:

> A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem – que diz que sabe o que diz (2002, p.47).

É nesse sentido, por exemplo, que Haroldo de Campos discute a poesia de vanguarda, não apenas como aquela que propõe uma nova organização do código linguístico, mas quer discuti-lo no âmbito de sua produção e criação literária. Assim, o poeta é "movido por uma *função metalinguística*: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta" (CAMPOS, 1977, p.152-153). Ou conforme observou Roman Jakobson, em "Linguística e Poética", "o discurso focaliza o Código"(2007, p.127). A poesia moderna e contemporânea trabalhará, sobretudo, a partir das funções poética e metalinguística. Porém, é preciso observar que a função metalinguística de Jakobson se restringe ao código empregado e não, ao discurso. Mesmo que a

função poética, voltada para a própria mensagem, permita uma reflexão e análise sobre os paralelismos nos planos fônico, morfológico, sintático e lexical dos textos, não se faz completa na medida em que a análise do estilo deve ser contemplada em sua historicidade, na relação entre o individual e o social (DISCINI, 2008, p.34)

Segundo Goldstein:

> Todos os textos, falados ou escritos, são empregados em uma situação de comunicação entre dois ou mais interlocutores. As condições de produção têm de ser consideradas para o texto ser bem compreendido. Caso essas condições mudem, pode se alterar também o sentido de um texto.
> Quando se somam o texto e suas condições de produção, fala-se em discurso, resultante das condições de produção e da interação entre (pelo menos dois) interlocutores.(2008, pp.7-8)

Dessa forma, a reflexão sobre o próprio código se amplia na medida em que o enunciador, no texto, comenta a sua própria enunciação, considerando as marcas dos vários elementos envolvidos nessa enunciação que se relacionam com as condições de produção (situação, contexto sócio-histórico, enunciador, coenunciador, referente). Nessas condições, pode-se falar em metadiscurso ou em metaenunciação na qual a enunciação avalia-se a si mesma, comenta-se, solicitando a aprovação do coenunciador, conforme observou Charaudeau e Maingueneau (2004). Ao comentar aquilo mesmo que diz, o enunciador fala sobre elementos do próprio texto (uma palavra, um enunciado), sobre os interlocutores ou sobre a própria circunstância da enunciação. Para Sírio Possenti, na metaenunciação

> o sujeito faz esses comentários relativamente a seu próprio discurso para tornar sua relação com o interlocutor mais bem sucedida, para evitar mal-entendidos; para a AD, o sujeito faz tais comentários por estar em uma posição que o obriga a impedir que um discurso se confunda com outro; o sujeito não faz o que faz porque quer ou porque sabe, faz o que faz premido por determinações externas. Pensa que sabe do que fala (ilusão, etc), que comenta seu próprio discurso, mas apenas revela um espaço interdiscursivo tenso, um lugar em que a própria língua exibe seu funcionamento discursivo, longe de ser, portanto, mero instrumento à disposição de interlocutores (POSSENTI, 2000, p.101).

Como observou Possenti, “premido por determinações externas”, o sujeito comenta o seu próprio discurso. No caso da literatura, o metadiscurso pode revelar um esgotamento da representação da realidade diante do surgimento da civilização tecnológica e uma postura crítica bastante arriscada de rejeição a essa realidade, como a que se observou na poesia de Mallarmé, no final do século XIX, que “deixou de ‘comunicar’ porque problematizou os valores do significado e fez do significante o resíduo final e último de experiências a serem projetadas por meio da arquitetura verbal” (BARBOSA, 1974, p.53).

A linguagem insólita da poesia de Mallarmé desconcretizou o real, desintegrou a frase em fragmentos, projetando a sua poesia para um grande silêncio e isolamento, resultando no vazio e na ausência de qualquer tipo de comunicação entre o poeta e o mundo. A poesia se tornou uma exteriorização de si mesma, uma metalinguagem de formas insólitas que sugerem algo enigmático. No poema “Éventail de Mme. Gravollet” (1890), de Mallarmé, observa-se a forma como os versos não seguem uma métrica regular e o espaço em branco da página deve ser considerado como sugestão do movimento do leque, bem como as formas dos objetos “Asa” e “Diamante” remetem ao formato do leque. Pode-se notar que se fala de um objeto ausente.

Éventail de Mme. Gravollet

Palpite
Aile
mais n’arrête
Sa voix que pour brillamment
La ramener sur La tête
Et le sein
Em diamant[5] (2002, p.48)

O enunciador parece estar oculto e a própria linguagem sugere a movimentação do leque em sugestões distintas, enquanto “asa”, “diamante”. O leque (ausente) está presente e personificado na linguagem. Essa ausência dos objetos na poesia de Mallarmé também foi observada por Ferreira Gullar:

5 “Leque da senhora Gravollet Palpita/ Asa/ mas não detém/ Sua voz, senão para, brilhantemente/levá-la sobre a cabeça/ E o seio/ em diamante.” (TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS)

> “O nível de abstração a que chega Mallarmé através da sua especulação poética leva-o a defrontar-se com o vazio angustiante a que ele atribuía uma significação mística e que é apenas a simples ausência de referências à realidade concreta: o silêncio do pensamento não-formulado e que, depois de negar-se às conexões do mundo real, nega-se às próprias conexões sintáticas, reflexos daquelas conexões.” (GULLAR, 2002, p.214)

No Brasil, talvez a experimentação mais radical na forma de desintegrar a linguagem na poesia e desconectá-la da realidade está, antes da poesia concreta, no livro *A luta corporal*, de 1954, escrito por Ferreira Gullar, que dramatiza a situação do poeta e da poesia no cenário da vida urbana moderna. Tanto neste livro quanto nas entrevistas de Gullar sobre essa obra, fica evidente que as “determinações externas”, como as discussões da arte e da poesia nos anos 50 em busca de um novo experimentalismo (diferente daquele dos anos 20), tinham a intenção de romper com os códigos tradicionais da lírica. Em *A luta corporal*, Gullar propõe desconstruir a estrutura da linguagem, como se observa no fragmento do poema “Roçzeiral”:

Ausôflu i luz tapom-
Pa inova´
orbita
FUROR
tô bicho
´scurofo-
go
Rra
UILÁN,
UILÁN,
lavram z´olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

(GULLAR, 2000, p.55)

Na tentativa de encontrar um novo patamar para a poesia e de produzir um discurso que o diferenciasse dos outros poetas, Gullar acaba dissolvendo as imagens e o sentido das palavras em algo irreconhecível. Esse procedimento acaba por criar um tipo de metalinguagem que não chega a reproduzir iconicamente a forma do objeto real nem opera com definições do

código, pois “desconstrói” o próprio código e coloca em risco a mensagem e o discurso, na medida em que promove uma ruptura no processo de comunicação do texto com o interlocutor.

Mas essa experimentação radical de Ferreira Gullar durou pouco e o poeta logo se alinhou à tradição lírica da poesia, retomando o verso e produzindo poemas metadiscursivos na esteira de um Carlos Drummond de Andrade e de um João Cabral de Melo Neto. Como foi dito, a metalinguagem se estabeleceu como uma tendência da poesia moderna e contemporânea, conforme se observa também nos exemplos a seguir, partir dos anos 70:

PSICOGRAFIA

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não sou e digo
a palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto
(CESAR, 1998, p. 98)

No poema de Ana Cristina César, publicado em *Inédito e Dispersos*, nota-se o uso conotativo da função metalinguística, definindo o próprio código e mais do que o código, o discurso ou discursos assumidos pelo enunciador, promovendo um interdiscurso: o diálogo intertextual com o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, é evidente. Enquanto o poeta português, no título, representa a escrita de sua alma e o poema fala do sentir da imaginação, da dor imaginada que pode provocar um efeito de realidade, no poema de Ana C., o título “Psicografia” parece disfarçar a mistura entre (auto)biografia e ficção. A expressão “à revelia” pode representar a rebeldia típica da poesia marginal, mas também permite observar que as “obsessões” ou a matéria da poesia podem vir da mente, da “fria têmpera”, mas o dizer parte do coração. Nesse sentido, o enunciador, ao falar do próprio discurso, diferencia-se do discurso do Outro, Fernando Pessoa, pois o fingimento no poema de Ana C. está na inserção da vida na obra por meio de pseudo acontecimentos, como se observa nos versos “não sou e digo/ a palavra: não digo...”.

Já no poema “Desencontrários”, de Paulo Leminski, o título, um neologismo, sugere o desencontro entre o enunciador e o poema ou a experiência contrária vivida entre os dois:

> Mandei a palavra rimar,
> ela não me obedeceu.
> Falou em mar, em céu, em rosa,
> em grego, em silêncio, em prosa.
> Parecia fora de si,
> a sílaba silenciosa.
>
> Mandei a frase sonhar,
> e ela se foi num labirinto.
> Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
> Dar ordens a um exército,
> para conquistar um império extinto.
> (2013, p. 34)

A poesia é mais que um exercício racional a partir de fórmulas prontas. Desobediente, a linguagem poética está associada também ao sentimento, ao não planejado, ao desregrado poema, objeto selvagem, sem controle, que segue por labirintos. Para o enunciador, a poesia não obedece a nenhuma ordem, “não respeita nada/ Nem pai nem mãe”, como escreveu Ferreira Gullar (2000, p.337), ou melhor, “nasce de um espanto”, do acaso, depois vira necessidade. O poema desobediente também está em “Sonetilho de verão”, de Paulo Henriques Britto:

> Traído pelas palavras.
> O mundo não tem conserto.
> Meu coração se agonia.
> Minha alma se escalavra.
> Meu corpo não liga não.
> A idéia resiste ao verso,
> o verso recusa a rima,
> a rima afronta a razão
> e a razão desatina.
> Desejo manda lembranças.
>
> O poema não deu certo.
> A vida não deu em nada.
> Não há deus. Não há esperança.
> Amanhã deve dar praia.
> (1997, p.28)

“Traído pelas palavras” e “A ideia resiste ao verso” são sinais do confronto entre o enunciador e o poema que está diante de várias orações negativas que parecem anular a possibilidade da poesia: “O mundo não tem conserto”, “Meu corpo não liga não”, “O poema não deu certo”, “A vida não deu em nada”, “Não há deus. Não há esperança”. O último verso propõe o inesperado, mas ainda uma duvidosa fuga para a realidade possível e prazerosa: “Amanhã deve dar praia”, talvez uma esperança para a poesia.

Em “Poética”, de Fernando Paixão, a poesia está em camadas da superfície da realidade, nos elementos mais banais do cotidiano, como a “pedra”, “o rosto”, “a copa das árvores”:

> Sem autoria e sem versos a poesia será encontrada
> na pedra
> no rosto e na copa das árvores ensimesmada
>
> sinal
> da sina
> cor nos azulejos
>
> o abraço das palavras
> renova a presença das portas
> e janelas de uma casa.
>
> A poesia sim
> se presta à prosa
> da vida
>
> invisível porcelana.
>
> (2001, p.43)

No entanto, a poesia é encontrada “sem autoria” e “sem versos”. O poeta deve criar o abraço das palavras, renová-las no mundo a partir de seu contato com a vida e o que ela tem de mais prosaico. Essa esperança no fazer poético não parece ser compartilhada pelo poeta Ésio Macedo Ribeiro, no poema “O soco da poesia”:

> A porta ainda está aberta.
> Passa um bonde inteiro.
> Mas a tinta da caneta tinteiro já finda

Mato o borrão em mim.
Vou ao Bandeira da outra bandeira do Brasil.
Solto e salto, poético e claustrofóbico.
Emerjo de dentro da imagem suja.
A poesia é o fim da pessoa.
A poesia não é a pessoa,
O Pessoa é que é a poesia.
E pensamos em pouca poesia já.
A poesia é um soco no escuro
O membro interno do intenso corpo
A porta está escancarada
Olho pelo olho mágico.
Apenas um pequeno espaço vejo na frente do fora-dele.
O resto é solidão e luz acesa e música e beleza nefanda
É escrita sem poesia
Na poesia da intensa madrugada.
(2000, p.63)

O poema, publicado no livro *Pontuação Circense* (2000), é composto de uma única estrofe com 19 versos irregulares. O título remete à temática metalinguística e personifica a poesia, ao atribuir-lhe o ato de "socar", algo que denota o inesperado, o violento. O primeiro verso "A porta ainda está aberta" pode ser interpretado como metáfora da poesia que ainda tem motivos (assuntos) para ser produzida. O "bonde inteiro" que passa pela porta representaria toda a oferta desses motivos à disposição do poeta. Já o terceiro verso é iniciado pela conjunção adversativa "mas", que indica oposição ao cenário aparentemente propício para que o poeta escreva, visto que a tinta da caneta tinteiro está no fim. O quarto verso traz a imagem do "borrão" que sugere a dificuldade de o poeta se expressar, bem como a sua impossibilidade diante da tinta da caneta tinteiro que secava. "Matar o borrão" sugere representar o mata-borrão que secava a tinta da caneta tinteiro, em meados do século XX. Também pode ser, em uma gradação ascendente ao terceiro verso, a morte da poesia para o enunciador.

A possibilidade de a poesia ressurgir aparece no quinto e no décimo versos que colocam o poema em diálogo com a tradição moderna da poesia, representada por Manuel Bandeira e Fernando Pessoa. Observa-se, nos versos oitavo, nono e décimo, um paralelismo sintático que produz um jogo, reflexo, entre as palavras "poesia", "pessoa" e "Pessoa" (o poeta). Nesse jogo, o enunciador resgata, nas entrelinhas, a ideia do poeta fingidor, de Fernando Pessoa, pois a poesia não pode ser a realidade, a pessoa, e sim uma *persona*,

como a do Pessoa ortônimo e heterônimo. Nota-se que o enunciador, em seu metadiscurso, ao explicá-lo, como no poema de Ana Cristina César, também revela um espaço interdiscursivo tenso, pois quer se diferenciar do Outro: se o "Pessoa é que é poesia", que com seus heterônimos tentou representar vários "eus" num único "eu", as possibilidades de poesia para o enunciador parecem reduzidas – "E pensamos em pouca poesia já". O comprometimento com a tradição parece só dificultar o processo de criação do poeta, na medida em que se impõe a necessidade de criar algo novo, diferente. Neste sentido, o *ethos* que se configura no poema revela ao coenunciador o discurso corrente na poesia metalinguística moderna e contemporânea, sobre a dificuldade do ato de criar que também aparece metaforizado na oposição entre o que se encontra através do orifício ("olho mágico") e o que está fora dele: ao mesmo tempo em que "O resto é solidão e luz acesa e música nefanda" é poesia na "intensa madrugada", mas não na escrita do poeta, que silencia.

Os poemas comentados são só alguns exemplos de como a metalinguagem e o metadiscurso estão presentes na poesia brasileira contemporânea. No capítulo seguinte, serão apresentadas as condições de produção ou o conjunto de elementos que vão cercar a produção de Ferreira Gullar, especialmente as circunstâncias que vão levá-lo a refletir sobre seu próprio fazer poético.

Capítulo 2 – A poética da lucidez

> "O poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja apenas o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema, resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido."
> (GULLAR, 2006, p.126)

Neste capítulo são comentadas as condições de produção dos poemas de Ferreira Gullar que serão analisados no terceiro capítulo, mais especificamente os contextos histórico-sociais nos quais situa parte da obra do autor em diferentes tempos e espaços que permitem observar as mudanças operadas em seu percurso poético. Para uma melhor compreensão dessas mudanças, o capítulo foi dividido em três partes: na primeira, intitulada "Nasce o poeta", apresentam-se os primeiros interesses do jovem autor, bem como seus momentos de experimentação vanguardista e engajamento político; na segunda, a voz do poeta militante se faz mais presente, porém nasce o poema mais original de Gullar – o *Poema Sujo*; na terceira, a voz da militância se cala para dar lugar às indagações discursivas, de natureza metafísica e filosófica.

2.1. Nasce o poeta

> O poeta empresta
> às coisas
> sua voz – dialeto –
> (Gullar, 2000,p.426)

A trajetória de Ferreira Gullar e as diferentes vozes que residem em sua poesia remetem ao turbilhão de mudanças na história do Brasil da segunda

metade do séxulo XX. Ouve-se nela a voz do jovem apaixonado pelas causas políticas, mergulhado em angústia e piedade pelo povo que o fez poeta. Ouve-se o cronista maduro desiludido com o destino político de seu país e com a morte de um sonho de justiça social. Ouve-se o ser humano que habita um corpo, imerso na miríade de sensações, emoções, cheiros, prazeres e dissabores que o impactam no cotidiano. E há ainda, sob todas as outras vozes, o poeta aguerrido em sua missão primordial, de busca pela representação da realidade, seja a prosaica e particular, seja a universalista e metafísica.

Nascido na cidade de São Luis do Maranhão em 1930, "numa porta-e-janela da rua dos Prazeres"[6], Gullar, ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, vem de uma família sem qualquer tradição literária. Seu pai, Newton Ferreira, comerciante, e sua mãe, Alzira Ribeiro Goulart, dona de casa, emprestariam pouco mais que seus sobrenomes na construção do poeta Gullar, em cuja casa "não havia livro algum, só a Revista X-9"[7]. Seu primeiro contato com a poesia viria quase que acidentalmente, por meio da *Gramática Expositiva* de Carlos Eduardo Pereira, depois de ter sido contemplado com uma nota noventa e cinco em redação, que o mergulharia em uma obsessão pela norma gramatical que duraria dois anos. É lá que o menino Gullar descobriria Camões, Bocage e os então em voga parnasianos Olavo Bilac e Raimundo Correia, que moldariam os seus primeiros passos na poesia.

Conviveu com outros poetas maranhenses como José Sarney e Bandeira Tribuzi, mas não seria na cidade natal do homem que o poeta cresceria. O que não significa subestimar a importância da cidade maranhense na poesia de Gullar. "São Luís é a minha doença (...) eu não posso morar em São Luís, ela me dói muito.[8]" De fato, sua obra mais conhecida, o *Poema Sujo*, é tão impregnada de reminiscências e da atmosfera da cidade quanto da agonia e da dor do poeta político exilado, que sentia a mão fria da ditadura se aproximando e calando a voz daqueles que se opunham, enquanto adivinhava que a sua hora poderia não tardar a chegar.

---

6 Verso de *Poema Sujo* (GULLAR, 2000, p. 270).
7 Programa Roda Viva, 28/02/2011.
8 Programa Mudando de Conversa – Canal Brasil – 2008.

Seria apenas em 1951, ao decidir mudar-se para o Rio de Janeiro, aos 21 anos, que escreveria a sua primeira obra oficial: *A Luta Corporal* - Gullar renega *Um Pouco Acima Do Chão*, seu *debut* - cujo prelo renderia a ele desentendimentos com os tipógrafos da gráfica da revista *O Cruzeiro*, onde trabalhava como redator, por conta dos experimentos estéticos de seus versos, dispostos em blocos disformes e fora dos padrões estéticos prescritos pela poesia clássica - que dirá do então já distante modelo parnasiano? É também no Rio de Janeiro que será apresentado a Mário Pedrosa, crítico de arte que influenciará a sua produção literária, além de Oswald de Andrade, com quem travaria uma breve, porém profunda relação de amizade.

A Luta Corporal inicia um processo de fragmentação da linguagem, influenciado por Rilke, Elliot e Mallarmé, em que a obsessão do poeta em romper com todas as normas da língua e em esgotar as possibilidades de experimentos estéticos na poesia levam-no a compor algo de fato tão inovador que acaba por ocasionar uma crise, que perduraria até que iniciasse os seus experimentos em prosa poética com *Crime Na Flora ou Ordem e Progresso*, em 1953.

Em ensaio "Reinvenção da poesia", do livro *Indagações de Hoje*, Gullar explica suas preocupações com a produção de uma nova poesia, em 1953:

> (...)o poeta introduz entropia (desordem) na linguagem e assim revela de novo as palavras. Há certa verdade nisto: o poeta de fato bagunça um pouco o coreto da linguagem. Mas não para que as palavras se tornem perceptíveis. Desarruma-o para romper a crosta verbal que impede o aflorar, na linguagem, da experiência viva. Um poeta pode até criar palavras mas não com o propósito de aumentar o volume dos dicionários, e sim para exprimir o novo. O mau poema é feito de palavras. O bom poema é feito contra as palavras. (GULLAR, 1989, p.42)

Segundo Gullar, *A Luta Corporal* é "Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo." (GULLAR apud MOURA, 2001, p.36). Nesse sentido, Gullar também pratica uma metalinguagem das formas poéticas, como se observou no primeiro capítulo desta tese, segundo Samira Chalhub (2002, p.39).

“O Inferno” é o nome de um dos poemas do livro *A Luta Corporal*, no qual a imagem do poeta que se vê preso a um purgatório criativo por ter reduzido a pó a sua linguagem, depois de consumados os seus experimentos extremos, revela a tortura do enunciador em reencontrar um caminho para que possa torná-la viável novamente:

> (...)
> MAS EU, NÃO OUTRO, E MINHA LINGUAGEM É A REPRESENTAÇÃO
> DUMA DISCÓRDIA
> ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO.
> E SE É NO ÓDIO QUE ELA MELHOR SE ACENDE,
> O ÓDIO NÃO DURA, E A SUA LUZ SE PERDE OUTRA
> NUM RASTILHO SUICIDA
> LUTEI PARA TE LIBERTAR,
> eu-LÍNGUA,
> MAS EU SOU A FORÇA E
> A CONTRA-FORÇA
> MAS EU NÃO SOU A FORÇA
> E NEM A CONTRA-FORÇA
> E É QUE NUNCA ME VI NEM ME SEI QUALQUER RESÍDUO
> PARA ALÉM DUM FECHADO GESTO DE AR ARDENTE
> QUEIMANDO A LINGUAGEM EM
> SEU COMEÇO
> PORQUE HÁ O QUE FLORESCE ENTRE
> MEUS PÉS E O QUE REBENTA
> NUM CHÃO DE EXTREMO DESCONHECIMENTO.
> PORQUE HÁ FRUTOS ENDURECENDO A CARNE JUNTO
> AO MAR DAS PALAVRAS. E HÁ UM HOMEM PERDENDO-SE
> DO FOGO E HÁ UM HOMEM CRESCIDO
> PARA O FOGO
> E QUE SE QUEIMA
> SÓ NOS FALSOS E ESCASSOS INCÊNDIOS DA SINTAXE.
> OH QUE SE VOLTEM PARA ELE OS VERMELHOS E MADUROS
> VENTOS DO INFERNO
> (...) (GULLAR, 2000, pp.58-59)

A cena validada do inferno é o lugar de onde o enunciador confessa a sua agonia na luta utópica de criar um novo poema que nasça simultaneamente com uma nova linguagem:

> (...) eu queria ir além do que é possível ir. Como eu tinha sido um poeta parnasiano, na hora em que eu rompi com aquilo, eu não aceitava norma alguma, então eu comecei a fazer uma poesia sem norma alguma porque eu havia sido só norma,

> então eu resolvi adotar uma atitude que era contrária à anterior(...) então quando eu comecei a tomar conhecimento do que era poesia moderna, quando eu li Rilke, quando eu li Elliot, quando eu li Mallarmé, quando eu li Drummond, (…) então é um outro mundo, que não é o poeta de antes (…) então eu comecei a elaborar uma visão minha própria, que também não tem nada de, imediatamente, com eles. É um radicalismo que nenhum deles tinha (…) e esse radicalismo me levou a desintegrar a linguagem porque eu queria que a linguagem nascesse junto com o poema.[9]

É natural, portanto, que depois de empreendida a sua jornada rumo à fragmentação da linguagem, Gullar tenha decidido que a poesia deve manter a sua possibilidade de comunicação com o mundo, do qual o poeta havia se distanciado nos últimos poemas de *A Luta Corporal*, pois se cala diante do indizível, diante de uma linguagem-coisa, em que o poeta sentia que tinha acabado com a linguagem, sentia nojo das palavras (GULLAR, 1989, p.130).

A Luta Corporal pode se referir, portanto, à luta por um ideal que não se pode consubstanciar pelas próprias limitações físicas de um ser que habita um corpo, já que a natureza da linguagem está além da compreensão, da materialidade e da vontade do poeta. A retomada de uma direção com *Crime na Flora ou Ordem e Progresso* e sua prosa poética deve ter marcado o poeta, já que parte de sua poesia posterior traz a espontaneidade, o discurso direto e livre que é característico da prosa. É tentador também imaginar que essa influência possa ter alguma relação com a amizade de Oswald de Andrade, cuja obra traz como característica essa mesma naturalidade da fala e de cujo legado Gullar sempre foi um entusiasta. Essa hipótese se reforça se levarmos em conta que Oswald viria a falecer em 1954, um ano depois de terem se conhecido, e o mesmo ano em que Gullar iniciaria os escritos de *Crime na Flora*.

É também por meio de *A Luta Corporal* que Gullar travaria contato com três poetas paulistas – os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari – com quem trocaria ideias a respeito de literatura e arte, deflagrando o processo de concepção da poesia concreta pelos três últimos. Diferenças irreconciliáveis, no entanto, levaram Gullar a se distanciar do trio. Sua concepção de poesia, intuitiva e catártica, não encontrou eco na forma rígida

9Programa Roda Viva – Rede Cultura – 28/02/2011.

dos vanguardistas, dando início a uma celeuma conceitual que dura até os dias de hoje. O fato é que essa cisão deve ter marcado ambos os lados, já que Gullar retoma os concretistas como o seu Outro discursivo em *Dentro da Noite Veloz*, como será observado no capítulo 3. Essa tensão discursiva entre o seu Mesmo, lugar de onde enuncia a sua ideologia – um poeta cujo fazer poético deve representar, para o bem ou para o mal, a realidade da vida – ao mesmo tempo em que enuncia o seu Outro: o ofício do poeta que se divorcia da realidade para tratar de um universo de objetos estéticos à parte da vida em sociedade - é recorrente em alguns poemas desse livro de Gullar, o que não significa dizer que o Concretismo será o seu único Outro.

O fato é que Gullar provavelmente sentia a necessidade de dar uma resposta à altura do movimento de vanguarda paulista, o que veio sob a forma do Neoconcretismo, uma contrapartida ao formalismo concretista endossada por artistas plásticos como Lygia Clark, Lygia Pape, Theon Spanúdis e Reinaldo Jardim. A tomada de uma direção oposta àquela que seguiam os concretistas não deixaria, no entanto, de despertar suspeitas na crítica literária da época, que via com reservas uma tendência estética assumir uma postura política. No ensaio “Em busca da realidade”, do livro *Cultura Posta em questão*, Gullar observa:

> Tais suspeitas decorrem de não se compreender que, entre a mais extremada experiência estilística e a poesia de participação, existe apenas uma mudança de ponto de vista com respeito às possibilidades de uma poesia desligada dos problemas sociais. A própria experiência de vanguarda, que exprime um inconformismo limitado ao recinto das formas literárias, quando levada às suas últimas consequências ultrapassa os limites do âmbito literário e recoloca o problema existencial e político. (GULLAR, 2002, p.123).

No entanto, a aventura neoconcreta de Gullar não duraria muito, pois em 1961 o poeta seria convidado por Jânio Quadros a capitanear a Fundação Cultural de Brasília, o que o levaria à criação do Museu de Arte Popular, um feito que revela o amor do poeta por uma outra arte: a pintura. O interesse de Ferreira Gullar pelas obras pictóricas se deu desde pequeno e foi anterior à poesia. Antes de tentar ser poeta, Gullar pensou em ser pintor. No Rio de

Janeiro, já tendo estabelecido amizade com Mário Pedrosa, vem a travar contato com "um novo mundo intelectual, que altera de forma decisiva a sua percepção, sobretudo das artes plásticas, mas também da literatura" (MOURA, 2001, p. 28). Esse convívio contribuiu para a experiência estética do poeta, no sentido de promover uma interação entre as artes e, ao mesmo tempo, inserir Ferreira Gullar nos papéis de poeta, ensaísta e crítico de arte.

É durante essa estada em Brasília que Gullar passaria a ter um contato mais intenso com a realidade dos trabalhadores que participaram da construção da cidade, o que o levaria a apurar o seu senso patriótico e também a se debruçar sobre as questões sociais que seriam o tema principal do Gullar militante que em breve surgiria.

2.2. Nasce o poema

Turvo turvo
A turva
Mão do sopro
Contra o muro
Escuro
Menos menos
Menos que escuro
(GULLAR, 2000, p.233)

Entre 1959 e 1960, o poeta publica no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) matérias que descrevem a trajetória dos movimentos de vanguarda, suas rupturas e polêmicas, com a finalidade de explicar os novos rumos das artes. As inquietações metalinguísticas do poeta continuam, porém passam a adquirir traços cada vez mais claros de um alinhamento com as ideologias de esquerda, que promoveram uma modificação profunda na perspectiva crítica, teórica e artística do maranhense.

Mas é só a partir do momento em que se torna presidente do CPC (Centro Popular de Cultura), em 1962 que Gullar começa seu momento mais participante, engajado na luta revolucionária e na produção de uma literatura

que focasse a mensagem, a organização das massas e a politização. Compõe três poemas de cordel: *João Boa-Morte, Quem matou Aparecida e Peleja de Zé Moleza com o Tio Sam*. O poeta altera radicalmente o seu estilo: sai da experimentação da linguagem dos anos 50 e assume o compromisso político-revolucionário.

> A década de 1960 começa com Gullar escrevendo pouco. Ele vive um impasse sobre a real utilidade da obra de arte e acredita que os caminhos tomados pela vanguarda Neoconcreta estão esgotados. Para onde ir depois de romper com o verso, destruir a sintaxe, retirar o poema do livro, transformá-lo em arquitetura e enterrá-lo? (MOURA, 2001, p.58)

Neste momento, Gullar distancia-se da linguagem experimental das vanguardas e de questões sobre a natureza e constituição da linguagem que ocasionaram a sua crise poética e passa a concentrar-se em uma poesia política e francamente engajada no ideário marxista, que culminariam com o seu ingresso no Partido Comunista Brasileiro em 1964. O poema "João Boa-Morte, Cabra marcado pra morrer", por exemplo, foi composto a pedido de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, e trata da história de um lavrador que enfrenta o patrão. Em decorrência disso, não consegue mais trabalho em nenhuma fazenda e, ao passar fome com sua família, desespera-se ao ponto de planejar a morte da família e de si mesmo. Porém, ao conhecer as Ligas Camponesas, passa a lutar pela reforma agrária e desiste do planejado.

É neste momento que o elemento metalinguístico da obra de Gullar desloca-se para os livros críticos, como *Cultura Posta em Questão*, publicado em 1964. Nele, o poeta ensaísta comenta sua ruptura com a vanguarda artística e defende, de forma simplificada, em muitos momentos[10], a necessidade de utilizar a arte na luta ideológica, como se observa no ensaio do livro "Situação da poesia brasileira":

> O engajamento do poeta na luta política é comumente tido como fruto de equívoco ou de oportunismo. Esse modo de encarar o problema não se limita à posição dos críticos ou

10 Observações do próprio Ferreira Gullar a respeito de seu livro no Prefácio de sua reedição, escrito em 1997 e publicado na edição de 2002, pela José Olympio.

> estudiosos pretensamente apolíticos ou direitistas, como tem trânsito também entre alguns críticos progressistas, ou de esquerda. De modo geral, uns e outros, postas de lado as motivações políticas que tenham, centram sua argumentação sobre a necessidade de se defender a qualidade da obra. (GULLAR, 2002, p.99)

Gullar também define os conceitos de cultura popular e defende a ideia de que o artista deve assumir um compromisso popular como ação cultural com o objetivo de transformar a realidade. O artista deve tomar consciência da realidade brasileira.

Nesse sentido, para Gullar, a cultura popular é "em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. (...) Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária" (GULLAR, 2006, p. 23). E os poemas de cordel, para o poeta, seriam capazes, naquele momento, de representar parte dessa cultura popular, ao contrário das experimentações do Concretismo e do Neoconcretismo, que privilegiaram a arte pela arte e promoveram a incomunicabilidade da obra de arte. A tese central desse ensaio é que "a evolução natural da poesia que se funda no alheamento aos problemas concretos é para sua própria destruição." (GULLAR, 2006, p. 122)

Em *Cultura Posta em Questão*, Gullar analisa o livro *A Luta Corporal* e chega à conclusão de que, em seu percurso poético, a incessante luta com a linguagem e a forma gera a destruição das próprias formas e meios de expressão que o artista possui para comunicar-se com seu público, assumindo, talvez inconscientemente – ainda que paradoxalmente - uma postura conservadora, ao reconhecer os riscos e danos que uma revolução desmedida podem ocasionar.

O preço a ser pago pelo poeta quando se submete à escrita programada de poemas que estejam a serviço de ideologias é justamente assumir o risco de perder a própria poesia, como observa Otto Maria Carpeaux:

> São as ideologias estéticas que se opõem à compreensão da poesia. São as ideologias de toda ordem que se opõem à compreensão do mundo. Por força das ideologias, estamos impedidos de "construir frases", de ler poesia. Por força das ideologias, estamos impedidos de ler no dicionário do Cosmos, de "construir o mundo". As ideologias opõem-se à ordem. E um caso especial dessa resistência ideológica é a nossa atitude

> caótica perante a suprema ordem das palavras, a poesia. (1999, p.280)

Prevalece “um forte idealismo romântico que se expressa numa perspectiva de que o povo é o portador de todas as qualidades, e os ricos, por consequência, são os maus. Também é romântica a crença de que essas palavras seriam capazes de se converter em motor das transformações sociais” (CAMENIETZKI, 2006, p.71). Para Alcides Villaça, esta não seria uma nova fase de Gullar, mas o “deslocamento da experiência literária de seu horizonte estético para o interior da prática política” (1984, p.88).

> ...a estrutura ideologicamente programada do poema retira-lhe o que não falta como poesia aos cantadores autênticos: o sentimento mágico, o fantástico, elementos de cultura regional combinados com lances agudos de observação realista. Em certo sentido, o poema de Gullar corrige o que possa haver de sentimentalismo e irracionalismo, de trágico ou de cômico nos poemas de cordel, substituindo-os por conteúdos construtivos da racionalidade marxista. (VILLAÇA, 1984, pp.90-91)

No entanto, a escolha extrema pelo “racionalismo marxista” e pelo “idealismo romântico” dos poemas de cordel também foi uma forma de Ferreira Gullar repensar a própria poesia e seu alcance, mesmo que isso não estivesse explicitado em seus poemas. Seus ensaios produzidos no mesmo período da produção dos cordéis (1962-1967), inseridos em *Cultura Posta em questão*, evidenciam a consciência da problemática estabelecida na época quanto aos diferentes rumos que ele mesmo percorreu em sua poesia: o formalismo e o subjetivismo:

> A tendência a tomar a realidade literária como um universo completo em si mesmo leva o crítico a considerar o engajamento como uma “traição” à literatura e o escritor a restringir suas indagações aos problemas técnicos da criação literária, já em termos de estilo, de composição, de estrutura, já em termos de uma metafísica da literatura. São esses os caminhos do formalismo, por um lado, ou do subjetivismo, por outro lado. (GULLAR, 2002, p.101).

Essa situação fez com que o poeta repensasse sua forma de pensar o mundo e a poesia:

> Descubro que aquela poesia que eu estava fazendo não tinha nada a ver com o Brasil, era desligada de tudo. Eu conhecia Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound e ignorava o meu país, a literatura brasileira. Disse pra mim mesmo: vou virar brasileiro! Abandonei tudo, minha poesia mudou... Comecei a virar brasileiro.(GULLAR apud CAMENIETZKI, 2006, p. 63)

Essa lucidez ou consciência do fazer poético fez com que o poeta saísse de todas as estruturas, desde o formalismo excessivo da fase concreta e neoconcreta até o populismo extremo vivido em seu envolvimento com o Centro Popular de Cultura (CPC). Paralelamente aos romances de cordel, começou a escrever os poemas do livro *Dentro da Noite Veloz*, que só foi publicado em 1975. O engajamento político continua em vários poemas desse livro, porém suas inquietações sobre a criação poética se ampliam e se aprofundam, como ilustra a Parte III do ensaio *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, publicado em 1969:

> Revelar a atualidade do atual é função primeira da poesia, função essa que a formulação idealista do fenômeno poético procura identificar com a experiência ontológica metafísica. Quando se atribui ao poeta a missão órfica de "nomear as coisas" não se está dizendo, na verdade, senão que ele, ao falar delas, revela-lhes a atualidade, a condição histórica: tira-as da sombra, do limbo, para mostrá-las, reais, concretas, aos homens. Essa é a razão por que o discurso que não carrega em seu cerne uma experiência concreta a comunicar, nada revela, não é poesia e, a rigor, é um falso discurso. O poeta, portanto, não cria, não inventa, mas apenas diz, mostra o existente existindo, e isso só o consegue por revelar, simultaneamente, o que existe enquanto experiência particular e enquanto experiência geral do homem. (GULLAR, 2002, p.248)

Para Gullar, a obra e o artista estão inseridos em determinadas condições históricas. Dentro dessas condições, há elementos particulares e universais, de modo que há condições comuns aos artistas e obras, que correspondem aos elementos universais; e condições que dizem respeito somente a alguns artistas e obras, que são os elementos particulares. A arte, nessa perspectiva, deve superar o universal no particular. Na análise de Gullar, o universal diz respeito à forma, enquanto o particular concerne ao conteúdo.

A experiência particular e universal que a arte revela encontra diálogo na teoria racional e histórica do Belo, apresentada por Charles Baudelaire, na qual o belo na arte é constituído de um elemento invariável (geral), eterno, e de um elemento circunstancial, relativo, particular, que diz respeito à época; essa dualidade pertence à beleza na arte (BAUDELAIRE, 1996, p.9). A arte na modernidade deve extrair o eterno no transitório (1996, p.22), " *traduzir uma parte / na outra parte/ — que é uma questão/ de vida ou morte*" , como concluiria o próprio Gullar em "*Traduzir-se*" (GULLAR, 2000, p.335)

Os romances de cordel e a dramaturgia do CPC - que ocasionaria a criação do grupo Opinião com Oduvaldo Viana, Paulo Pontes, Armando Costa, Thereza Aragão e Pichin Pla – se daria paralelamente à produção dos poemas de *Dentro da noite veloz*, iniciado em 1962, mas continuaria durante o período de exílio do poeta, de 1971 a 1977, após a sua prisão em 1968, ano da assinatura do AI-5. O contato com as ideologias de esquerda se estreitaria ainda mais com sua estada em Moscou (Rússia), de onde sairia depois de dois anos para morar em Santiago (Chile), Lima (Peru) e Buenos Aires (Argentina).

A tentativa de alcançar a vida cotidiana em *Dentro da Noite Veloz* é revelada em entrevista de Ferreira Gullar ao ensaísta, poeta e tradutor argentino Santiago Kovadloff, publicado no ensaio "Ferreira Gullar: o fogo solitário" (1979, p. 213). Gullar conseguiu ultrapassar o tempo ao manter certo grau de objetividade, de consciência, de que essas estruturas (formalismo, poesia engajada) vão, aos poucos, revelar suas falências. Com isso, o poeta percebe que não pode sustentar o sonho imediato de mudar o mundo, a sociedade:

> Compreendi que deveria confundir-me com a vida a qualquer preço, coisa que até aí tinha evitado. É o velho problema de sempre: a arte dá-nos o essencial, mas exclui a vida. A vida, em troca, nos arrasta em seu caudal e nos dilapida em atos e fatos superficiais. Optei: tinha que entrar na batalha da vida, sujar as mãos, arriscar-me a perder-me com os outros para tentar encontrar-me como expressão de muitos. A profissão de profeta, de mago ou de gênio não me agrada. Odeio todas as formas de mistificação. Sou um homem comum, como meu pai, minha mãe, meus irmãos e amigos da infância. Nunca me rodeou qualquer halo de divindade. Em compensação a vida ainda, ainda que muitas vezes dura e cruel, foi sempre fascinante. Dela nasce minha poesia; do real e do comum, das coisas banais da luz suja e verdadeira que há nas coisas e nas

> pessoas. Daí nasce meu compromisso social: da necessidade de dizer a verdade, de encontrar para mim e para os outros uma felicidade real e não um sonho. A poesia e o engano são incompatíveis. No mundo em que vivemos há exploração e cinismo e sobretudo a crueldade dos que insistem em manter privilégios à custa da felicidade dos outros. (1979, p.213)

Portanto, ao retomar o rumo de sua poesia, substituindo aquela obsessão pela reestruturação da linguagem por uma promessa de reestruturação social do comunismo, o poeta de "*Não Há Vagas*", "*Agosto 1964*" e "*A Poesia*" reassume uma linguagem mais próxima da tradição discursiva da poesia lírica e que serve melhor, portanto, ao discurso político do agora militante marxista Gullar, encenado muitas vezes por um *ethos* confessional, em tom angustiado e realista, exercendo sobre o seu público um processo interativo de influência e sedução para aderir a um discurso francamente militante e esquerdista, dentro da conjuntura sócio-histórica de um país que sucumbia a um golpe militar deflagrado justamente para arrefecer as ambições políticas ainda latentes dos fomentadores daquela militância.

No mesmo ano da publicação de *Dentro da Noite Veloz,* em 1975, o poeta escreveria *Poema Sujo*, considerado por muitos críticos como a sua obra prima. O poema, escrito em Buenos Aires, circularia no Brasil por meio de uma gravação em fita cassete repassada pelo poeta Vinícius de Moraes, sendo publicada em livro apenas posteriormente. Segundo João Luiz Lafetá, os poemas de cordel de Gullar se configuram como um "desvio populista" em uma trajetória que foi corrigida, principalmente com a publicação de *Poema Sujo*, uma espécie de síntese da obra do poeta:

> Neste instante, parecem ter sido superadas a angústia de A luta corporal, a objetividade dos poemas concretos e neoconcretos, e o desvio populista do cordel: pelo mergulho na memória e na infância, o poeta consegue fazer emergir um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social), buscando uma linguagem que equilibre rigorosamente a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante de comunicação. (LAFETÁ, 1982, p.62)

O *Poema Sujo* pode ser visto como uma experiência metadiscursiva única que não explicita um falar sobre poesia, mas uma síntese da obra do poeta. As vozes do passado e do presente se fundem, absorvendo, de modo

difuso, o social e o individual ao mesmo tempo. Não se trata de mais uma experimentação formal, mas uma fusão de traços estruturais marcantes da historia da poesia que se amalgamam no poema de Gullar. Como observou Damazo:

> Poema Sujo é Modernismo, é Geração de 45, é Concretismo, é Modernidade: verso tradicional, verso livre, verso-prosa, formalismo, visualidade, linossigno, Mas é isso tudo simultaneamente, amalgamado, traduzindo-se, pois, em algo novo, verdadeiramente original, já que este resulta a partir de tudo quanto já fora. (...) Dizendo de outro modo, esta fatura poética não inaugura um novo estilo de época a vigor. Tal qual está, esgota-se no próprio texto, tanto que o torna um poema-obra, único e definitivo, pois. Evidentemente que, como já o afirmamos, a considerar as obras que lhe sucedem, Poema Sujo parece atingir o ponto-ômega do estilo poético de Ferreira Gullar. É a depuração de uma pesquisa poética iniciada em 1930 e que em 75 se realiza em sua obra-prima. (DAMAZO, 2006, pp.60-61).

Depois de *Poema Sujo,* Gullar se dedicaria ao livro *Na vertigem do dia*, escrito uma parte no exílio e outra no Brasil. Publicado em 1980, a obra apresenta, pelo menos, sete poemas metalinguísticos. Segundo Fonseca:

> Dentre os temas abordados pelo Poeta, um dos que mais visita é o da preocupação com o fazer poético: compor poemas como um ato vital, como uma missão. Cuidado, aliás, como já se viu, que se manifesta desde a composição formal, na qual se esmera por adiantar sentidos no nível do significante. A metalinguagem nos poemas do período assinalado assumem feições diferenciadas, contudo, complementares entre si, relacionando-se dialeticamente com o contexto histórico e o universo íntimo que se instala na obra o sujeito lírico. (1997, p.134)

Como observa Fonseca, o livro ainda apresenta alguns poemas que, ao enunciarem sobre o fazer poético, ainda estão imersos no contexto histórico-social e revelam um enunciador cujo *ethos* se caracteriza pelo engajamento político, como se observa nas poesias “Subversiva” e “Poema Obsceno”. No próximo item, nota-se que Ferreira Gullar passa a questionar a sua condição de poeta político, na medida em que percebe que o fazer poético não se sustenta nos limites das questões sociais mais urgentes. A voz do militante vai se

calando para dar lugar à poesia, às múltiplas vozes que dela emergem como manifestação de um enunciador que passa a se preocupar com a natureza metafísica, existencial e filosófica da criação literária.

2.3. Morre o militante marxista

> Não é estranho
> Que um poeta político
> Dê as costas a tudo e se fixe
> Em três ou quatro frutas que apodrecem
> Num prato
> Em cima da geladeira
> Numa cozinha da rua Duvivier?
> (GULLAR, 2000, p.363)
>
> Meu povo é meu abismo.
> Nele me perco:
> a sua tanta dor me deixa
> surdo e cego.
> (GULLAR, 2000, p.377)

No livro seguinte, *Barulhos*, publicado em 1987, as preocupações metalinguísticas continuam. No entanto, a necessidade de articular um fazer poético integrado ao compromisso social e político se reduz diante de uma nova lucidez do poeta. Com o tempo, o poeta percebe que os problemas sociais e políticos, em sua obra, revelavam uma "contradição entre a ética que elaborava e seu próprio trabalho" (GULLAR, 2002, p.132).

> Essa ética – ou estética – define-se metaforicamente em sucessivas passagens daqueles poemas. Constatado, pelo autor, que o mundo objetivo é enganadora aparência encobrindo a realidade única: o tempo, a deterioração, a morte; constatado que, por isso, cada coisa, como cada homem, guarda em si mesmo sua "verdade", isto é, sua morte; constatado isto, o poeta conclui que o único comportamento honesto seria manter-se fiel a essa "verdade", e o poema não

> seria mais que, como o fruto, um fenômeno necessário do homem; mas necessário como o canto é necessário ao galo, como a praia é necessária ao mar, como o amadurecimento é necessário à pêra.(GULLAR, 2002, p.132)

Essas são palavras de um homem que sobreviveu à morte de sua esposa e de um filho esquizofrênico e à internação de outro em uma clínica de tratamento, que resistiu à perseguição política do regime militar e à prisão. A maturidade traz à poesia de Gullar uma serenidade que a um só tempo o leva a focar-se novamente em suas indagações linguísticas – ainda que, dessa vez, detenha-se a falar sobre o fazer poético enquanto produto daquele "espanto" que o faz repousar a caneta na página em branco e assim dar início ao processo de produção do poema - por um lado; mas que, pelo outro, irá tornar cada vez menos frequentes esses mesmos *insights,* que paradoxalmente são a centelha da sua poesia.

É nesse sentido que a poesia nasce em sua vida como objeto de contemplação: o próprio fazer-poético torna-se um dos temas geradores de alguns dos mais belos poemas do Gullar dos últimos três livros, ao passo em que o Gullar militante marxista vai cada vez mais se silenciando e outras necessidades vão surgindo:

> ... a vida é inventada, não é só o poema (…) a Divina Comédia poderia não ter sido escrita, bastava Dante ter morrido com 15 anos. Eu não estou dizendo que por não ter sido escrito não tem importância. As coisas são feitas por acaso, são feitas por invenção e depois se tornam necessárias à nossa vida se elas correspondem à nossa necessidade.[11]

Talvez a voz da militância que tanto nutrira o poeta até esse ponto, já não correspondesse à sua necessidade, e portanto tivesse deixado de fazer sentido tecer poemas sobre a luta de classes, especialmente em tempos em que a esquerda brasileira começava a demonstrar desvios de curso éticos e axiológicos que não haviam sido previstos por muitos, o que viria, em um futuro próximo, a se tornar uma das matérias principais da pauta do cronista Gullar.

A poesia necessária ao homem, "como o canto é necessário ao galo", ressurge em *Muitas Vozes*, livro seguinte publicado por Ferreira Gullar, em

[11] Programa Roda Viva, 28/02/2011.

1999, onde a linha de cisão com o militante é traçada de maneira definitiva. Aqui, Gullar passaria a privilegiar temas como a incapacidade do homem em explicar o fenômeno da vida; reminiscências de sua infância; a morte de sua esposa Thereza Aragão e do filho mais novo, Marcos; o silêncio; a beleza das pequenas coisas do cotidiano em face à imensidão do universo. Gullar parece também propenso a retomar, ainda que discretamente, uma maior uniformidade da métrica e do verso. A preocupação em refletir e em observar a própria existência confere à poesia desse terceiro Gullar um caráter menos ígneo e mais filosófico, ora sereno, ora angustiado, ora portando um humor refinado, porém distante daquele tom panfletário da poesia militante dos livros anteriores. Assim, se a poesia engajada de Gullar por um lado rendeu a ele a simpatia e o prestígio de um público entusiasta do ideário comunista, e que portanto privilegiava a poesia que refletisse suas crenças e paixões, por outro lado, ao trazer temas universais e livrar-se daquela carga ideológica, ganha em longevidade e qualidade estética.

Após dez anos de publicação de *Muitas Vozes*, Ferreira Gullar publica *Em alguma parte alguma*, em 2010, com muitos pontos de contato com a obra anterior. Sobre o novo livro, observa Alcides Villaça:

> A particularidade de seu novo livro parece-me estar na obsessão crescente da inquietação cósmica, da interrogação das esferas, cuja contrapartida lírica acaba por ser a reafirmação, igualmente obsessiva, do cotidiano, do espaço daquele "menor" bandeiriano carregado de poesia." Agora "a tradução" artística de Gullar convoca, na plena maturação, os sentidos da poesia como sortilégio, que dribla a limitação das palavras pelo recurso ao mito ("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"), como também recorre às palavras para reconhecer no próprio corpo, ironicamente, a resistência e a duração inesperadas "a parte mais durável de mim/ são os ossos/ e a parte mais dura também. (VILLAÇA, 2010, p.23)

De fato, a poesia de Gullar, ao se concentrar nos pequenos espantos do cotidiano, da contemplação do cosmos e da reflexão sobre a linguagem e o fazer poético, aproxima-se do modelo poético de Bandeira. Esse novo foco temático permite ainda que o discurso do crítico de arte Gullar ocupe um espaço preponderante no fazer poético, revelando a destreza e a experiência

do *wordsmith* Gullar, ao mesmo tempo em que permite que o poeta se concentre na beleza da poesia, agora que perdeu sentido aquele discurso político de outrora que não cabe mais na sua poesia. "*A poesia não revela a realidade, a poesia inventa a realidade",* portanto não há espaço na poesia para aquilo que não causa mais espanto ao poeta. Para Gullar, a poesia é uma combinação da necessidade de acrescentar beleza à vida, e que é uma urgência natural do ser humano, aliada àquele espanto que surge por puro acaso. Portanto, se o apetite estético do poeta permanece o mesmo, a fonte do seu espanto vem de outras experiências, mais próximas dos pequenos episódios do cotidiano, como, por exemplo, quando se espanta ao bater o fêmur em um móvel de sua sala quando vai levantar-se para atender o telefone.

Esse elemento fortuito, cuja importância é redimensionada no fazer poético de Gullar, deflagrará ainda uma nova técnica de colagem e dobradura que o artista plástico Gullar virá a exercer na concepção de uma série de peças de arte. A descoberta, resultado de uma dobradura acidental com uma página bicolor – cada uma de suas faces tinha uma cor diferente – levou o artista a se concentrar na produção de uma série de quadros que, se por um lado desviam a atenção do poeta para a produção de mais poesia para um público cativo sedento por mais de sua produção literária, por outro lado agregam ao seu legado artístico uma experiência plástica que diz muito sobre o estado da arte de sua poesia, convocando o crítico Gullar a um diálogo sobre a necessidade da beleza na vida do ser humano, ao tornar a sua existência mais suportável:

> Agora, se não existe linguagem, tanto eu posso botar um urinol como obra de arte, quanto pegar ovo frito e expor (…) o cara põe urubu numa gaiola e manda para a Bienal (…) ele não fez urubu, não fez a gaiola, então o que que é isso? (…) Arte não é isso, arte é uma coisa que a pessoa faz porque a vida não basta, pra fazer a vida mais bonita, melhor, não tem sentido fazer arte pra castigar as pessoas, pra torturar as pessoas(...)[12]

As preocupações de Gullar alinham o seu discurso ao de Affonso Romano de Sant'Anna, José Ortega y Gasset e Roger Scruton, críticos de uma arte moderna e contemporânea que acaba por relegar ao pensamento uma

12 Programa Agenda, Rede Minas, exibido em 02/07/2015.

função coadjuvante na apreciação do objeto artístico, ao priorizar conceitos que muitas vezes pertencem somente à esfera privada do artista:

> A arte mais recente, por sua vez, cultiva uma postura transgressora, igualando a feiura daquilo que retrata com uma feiura própria. A beleza é rebaixada a algo demasiadamente doce e escapista, distanciando-se demais das realidades para merecer uma atenção desenganada. Traços que antes sublinhavam fracassos estéticos são hoje citados como marcas de sucesso, ao mesmo tempo em que a busca pela beleza é muitas vezes vista como fuga da verdadeira tarefa da criação artística: desafiar as ilusões reconfortantes e revelar a vida como ela é. (SCRUTON, 2013, p. 178)

Esse posicionamento na esfera da crítica de arte, alinhado com um discurso conservador, remete àquele jovem Gullar de *A Luta Corporal*, perdido em um limbo criativo após ter quebrado a linguagem com a qual fazia a sua poesia. Gullar sabe que a sanha revolucionária do discurso progressista pode ter resultados catastróficos quando desenfreada. Em entrevistas, ensaios e no recente programa da Rádio Cultura FM (103,3), intitulado “Na vertigem do dia”, que pega de empréstimo o título homônimo do livro publicado em 1980, as preocupações com a poesia continuam. Em 06 de junho de 2014, Gullar reafirma seu ceticismo com relação às virtudes de muitos artistas contemporâneos, ao argumentar que, por transformar dor e sofrimento em beleza estética ou em “alegria estética”, a arte tem um papel fundamental na existência humana, sendo mais que beleza e encantamento. O programa estreou em 30 de agosto de 2013, é exibido às sextas-feiras, com duas inserções, às 9h e às 18h, e traz crônicas do poeta, sobre diversos assuntos, da morte de Leandro Konder à importância de Mário Pedrosa na crítica de arte e na introdução da Arte Concreta no Brasil, passando pela autopromoção.

Apesar de renegar abertamente o marxismo[13] e de, atualmente não se filiar a partido algum, as crônicas de Gullar revelam que os posicionamentos políticos do poeta mudaram ao longo de sua trajetória, passando de um comunista moderado, nas palavras do próprio Gullar, a um crítico dos governos tomados por partidos de esquerda, como Brasil, Argentina e Uruguai; bem como as ditaduras populistas na Venezuela e na Bolívia. Talvez a maior crítica

13 Programa Roda Viva, 28/02/2011.

de Gullar à esquerda dentro da qual militou durante sua juventude tenha vindo sob a forma da “Carta Aberta aos Petistas”, publicada na Folha de São Paulo[14]. Direcionada aos eleitores que ainda se agarram ao ideário socialista reformador que foi a marca do partido durante sua campanha, Gullar não poupa críticas a Dilma Roussef e Lula, cujo envolvimento em uma rede de falcatruas sem precedentes lhes conferiu o lugar de protagonistas naquele que é reconhecido como o maior escândalo de corrupção da história:

> Custa crer como você consegue dormir em meio a tanta mentira. E pior é agora, no chamado petrolão, que é o mensalão multiplicado por dez, já que, enquanto naquele a falcatrua era de algumas dezenas de milhões de reais, neste chega a bilhões. E, mesmo assim, consegue dormir? Não é para sacanear, mas você ainda repete aquele lema em que o PT dizia ser "o partido que não rouba nem deixa roubar?

O tom indignado com que Gullar manifesta o seu repúdio ao partido que tanto defendera, acreditando na promessa de reformas e justiça social apregoada por anos a fio, reafirmam a mesma natureza antidogmática de um homem cuja vida é o hoje, o agora, e que não tem medo de nadar contra a corrente se assim lhe ditar sua razão e seu coração. Se Gullar tornou-se admirado por dedicar uma parte considerável da sua poesia à defesa de um ideal político que claramente naufragou no meio de um mar de lama, mais admirável é a sua coragem e humildade em reconhecer que, hoje, esse ideal deve ser combatido por seus vícios, ao contrário de tantos outros músicos, escritores, atores e artistas plásticos contemporâneos que insistem em rezar a catequese nefasta do partido.

A liberdade, que é um dos signos vitais da poesia de Gullar de qualquer fase, não se rende a camisas-de-força ideológicas ou ao bom-mocismo, nem à cultura de fisiologia e compadrio tão marcantes no cenário político e cultural do Brasil. Não há na poesia de Gullar vagas para rótulos nem definições que possam limitar o seu fazer poético, que não tem hora para começar nem para terminar, dispensando fórmulas e diretrizes para vir ao mundo. Recusa-se a calar-se perante o grande espetáculo da vida, mesmo sabendo que, se não diz o que as coisas são, por outro lado alimenta de beleza a existência de seus

14 Folha de São Paulo, 18/10/2015.

leitores. Não respeita nada, nem pai nem mãe, sucumbindo apenas ao seu próprio desejo de recolher-se e contemplar o silêncio.

Capítulo 3 – A linguagem do poeta e seu alcance: da escolha dos recursos linguísticos à visão de mundo

(...)
Mas eu, não outro, e minha linguagem é a representação
duma discórdia
Entre o que quero e a resistência do corpo.
E se é no ódio que ela melhor se acende,
O ódio não dura, e a sua luz se perde outra
Num rastilho suicida
(...)
(GULLAR, 2000, p.58)

Para este capítulo, foi selecionado um *corpus* composto por poemas (explicitamente) metalinguísticos, ou seja, textos que têm como proposta ou tema discursivizar sobre a criação poética, no sentido tanto de explicar procedimentos e escolhas linguísticas quanto o de buscar um posicionamento crítico a respeito do que é ou não é a poesia e o poema. A partir desses critérios, notou-se que os poemas dos primeiros livros de Ferreira Gullar, *A luta corporal* (1950-1953), *O vil metal* (1954-1960), *Poemas concretos/neoconcretos* (1957-1958) e *Romances de Cordel* (1962-1967), e mesmo o *Poema Sujo* (1975) não trazem frequentemente o poema como referente, mas citam os elementos que o constituem por meio dos vocábulos "palavra", "língua", "linguagem", "fala", presentes em um ou outro verso esparso de poemas como "O Inferno", de *A luta corporal*, ou "Vida", de *O vil metal*. Porém, esses vocábulos, muitas vezes, parecem diluir-se em meio à profusão de imagens, vertiginosamente elaboradas, sem que fique evidente a preocupação com a explicação do fazer poético.

Em *A luta corporal* e nos poemas concretos/neoconcretos, por exemplo, nota-se, muitas vezes, o que Samira Chalhub chama de "metalinguagem das formas poéticas": "um texto configurado poeticamente pretende traduzir o objeto do real (...) de um modo icônico, isto é, o objeto sobre o qual o poema fala está na diagramação do texto, o objeto nasce no texto"(CHALHUB, 2002,

p.39). Neste caso, a “metalinguagem é uma tradução das formas, da estrutura” (2002, p.40), conforme se observa na poesia concreta, que utiliza o significante, o visual e o sonoro para desenhar o significado, colocando em evidência a própria função poética. Mas o tipo de metalinguagem analisado nesta tese está relacionado ao código, ou seja, “opera com definições do código, usando, para isso, o próprio código”, conforme observou Chalhub (2002, p.41). Nesse sentido, os poemas que operam com esse paradigma de metalinguagem tornam-se progressivamente mais presentes na obra de Gullar, aparecendo a partir dos livros *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia* (1975-1980) e proliferam nas últimas obras *Barulhos* (1980-1987), *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Foram selecionados doze poemas desses livros para compor o *corpus* deste capítulo. São eles: 1) *Dentro da noite veloz*: “Meu povo, meu poema”, “Não há vagas”, “Boato” (fragmento) e “A poesia”; 2) *Na vertigem do dia*: “Poema obsceno” e “Traduzir-se”; 3) *Barulhos*: “Poema Poroso”, “Nasce o poema” (fragmentos); 4) *Muitas vozes*: “Muitas vozes” e “Nasce o poeta” (fragmentos); 5) *Em alguma parte alguma*: “Fica o não dito por dito” e “Falar”.

Cabe esclarecer que as análises foram divididas em três partes e respeitam as mudanças observadas na forma como o poeta Ferreira Gullar concebe o fazer poético, de acordo com as suas condições de produção. Na primeira parte do capítulo, os poemas metaliguísticos apresentam uma voz militante, engajada, que deseja que o poema seja uma manifestação das questões político-sociais. Já na segunda parte, nota-se uma oscilação na forma de conceber o poema ora como manifestação da realidade injusta, ora como expressão estética, de ordem metafísica e existencial. Por fim, na última parte se encontram os poemas cuja metalinguagem reflete linguisticamente sobre o signo, a concepção da linguagem poética, o seu modo de ser e aparecer e produzir o discurso, assumindo um *ethos* filosófico, ontológico e, ainda, metafísico.

3.1. Poesia, paixão e revolução: a voz da militância política

(...)
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
A poesia agora responde a inquérito policial-militar.
(GULLAR, 2000, p.170)

Como foi apresentado no segundo capítulo, o momento de militância política do poeta Ferreira Gullar se faz como verdadeira missão, de um sujeito que se insere na história e se projeta no instante presente de uma linguagem caracterizada como "representação duma discórdia": da poesia que quer ser algo que não pode alcançar – por exemplo, fazer justiça – ser porta-voz dos problemas sociais. Essa discórdia atravessa uma parte da poesia gullariana, caracterizada por um discurso militante que impregna os romances de cordel e parte de poemas dos livros *Dentro da noite veloz* e Na *Vertigem do dia.*

É principalmente nos poemas metalinguísticos analisados neste capítulo que se percebe, na escolha dos recursos linguísticos e no discurso, a produção de um efeito de sentido discordante: a oscilação do fazer poético entre a ação política e o estético. A noção de política nos poemas gullarianos parece mais próxima da concepção platônica, de política atrelada à noção de retórica – contemplada em textos como *A República*, *Górgias, O Político* – como duas práticas interligadas e que devem ser utilizadas com justiça, a política vista como a virtude suprema do cidadão. A política deve ser uma ação que pode tornar as pessoas mais justas, capazes de viver bem em comunidade. Isso constituiria a verdadeira práxis política para Platão (1965, p.87). Nesse sentido, pode-se pensar o fazer poético de Gullar, durante o período de militância política, impregnado por valores que representavam bandeiras dos movimentos de esquerda da época, aquelas escolhidas pelo escritor como capazes de promover justiça em sua *pólis*.

Os poemas desse momento, vistos adiante, concebem o fazer poético como o porta-voz das questões sociais mais urgentes. Dessa forma, o enunciador no poema situa-se no plano coletivo, no horizonte do cidadão,

inconformado com o Regime Militar de direita. O engajamento político do poeta, nesta fase, parece conceber duas acepções da literatura engajada, segundo Benoit Denis:

> A primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, associado à figura de Jean Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação do mundo novo anunciado, desde 1917, pela Revolução Russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível, e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que de Voltaire e Hugo a Zola e Camus, preocuparam-se com a vida e a organização da Cidade, fizeram-se defensores dos valores universais, tais como a justiça e a liberdade, e, por causa disso, correram frequentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes constituídos (DENIS, 2002, p. 17).

O risco da poesia militante de Ferreira Gullar está em sobrepor as questões sociais e políticas às questões estéticas, conforme se observa nos romances de cordel e em boa parte dos poemas de *Dentro da noite veloz*. Ainda segundo Denis, o engajamento "põe em evidência a relevância de uma decisão de ordem moral, na qual o indivíduo empreende a sua ação prática de acordo com suas convicções íntimas, e isso inevitavelmente comporta riscos" (DENIS, 2002, p. 33). O risco dessa poesia também está no fato de não conseguir ultrapassar o tempo, ficando fadada a um "rastilho suicida".

Nos romances de cordel, a poesia não é o tema, mas os problemas sociais e políticos vividos diretamente pelo jovem poeta, em um momento de grande atuação no Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, grupo ligado à ideologia do Partido Comunista. Sabendo-se que todo discurso é ideológico e que "a palavra é o fenômeno ideológico por excelência" (BAKHTIN, 2002, p.36), nesses romances, a luta de classes predomina, como em "João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer", de 1962:

> (...)
> Que a luta não esmorece
> agora que o camponês
> cansado de fazer prece
> e de votar em burguês
> se ergue contra a pobreza
> e outra voz já não escuta,

só a que o chama pra luta
– voz da Liga Camponesa.
(...) (GULLAR, 2000, p.119)

Nota-se, claramente, um discurso oposto ao da fase anterior do poeta, nos anos 50, em que publicações de linhagens vanguardistas como *A Luta Corporal*, *O vil metal* e os poemas concretos e neoconcretos promoveram uma desarticulação da linguagem, rupturas sintáticas, bem como a busca de um sentido para a própria literatura, por meio, muitas vezes, de uma metalinguagem das formas.

Já no momento de militância, o jovem poeta de então toma emprestado um gênero da poesia popular, o cordel, que era marginal à academia (dominada pelo "burguês" que constitui o Outro de seu discurso), como o veículo para pregar o seu credo revolucionário ao proletariado, ao qual se irmana por meio do mundo ético do artista do povo, do repentista, que faz sua poesia espontaneamente na rua, em meio ao povo e cujos anseios atende; ao contrário de uma certa figura do poeta enclausurado em si mesmo, alienado do mundo e de questões políticas e sociais – e portanto mais próximo da poesia concreta - que ele, simultaneamente, nega. O discurso revolucionário esquerdista, flagrante no fragmento do poema de cordel citado anteriormente, será constante nessa fase da produção de Gullar.

Alguns poemas metalinguísticos publicados em *Dentro da noite Veloz* (1962-1975) apresentam a primeira acepção da literatura engajada, segundo Denis "passionalmente ocupada com questões políticas e sociais" (2002, p.17), como se nota no poema que abre esse livro:

Meu povo, meu poema

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

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

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

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

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta. (GULLAR, 2000, p.155)

Destacam-se alguns traços expressivos no poema que permitem uma interação entre o enunciador do discurso e o povo. A estrutura simétrica dos cinco tercetos e a métrica regular, principalmente dos primeiros versos de cada estrofe, na sua maioria decassílabos, é rompida apenas na quarta estrofe. As palavras “povo” e “poema”, repetidas e intercambiadas ao longo do poema, são colocadas em uma relação de dependência e aproximação, reforçada pela reiteração do mesmo pronome possessivo “meu”, imprimindo um tom didático aos versos.

A primeira, segunda, quarta e quinta estrofes são construídas por períodos compostos por orações subordinadas adverbiais comparativas. Segundo Fiorin (2015, p. 122), as comparações são uma maneira de definir, associar um objeto a outros, fazendo aproximações. “As comparações têm um papel pedagógico forte, pois dão concretude àquilo que é uma abstração” (2015, p. 124). Cada estrofe encerra uma frase longa e expõe a postura reflexiva do enunciador traduzida por uma estrutura paralelística, que coloca em evidência o amor do poeta pelo seu país e seu povo. No entanto, é importante destacar que essa estrutura é rompida, na medida em que surgem novas combinações entre as palavras “povo” e “poema”: na primeira estrofe, a conjunção aditiva “e” soma as duas palavras – apenas justapostas no título – e as aproxima pelo uso do mesmo pronome possessivo “meu”, gerando um sujeito composto que compartilha o mesmo verbo, “crescem”, no presente do indicativo; na segunda estrofe, o “povo” deixa de ocupar a função de sujeito para se posicionar como um termo acessório, um adjunto adverbial de lugar, mas que não parece tão acessório assim, visto que introduz os primeiros versos da segunda e terceira estrofes.

Na segunda estrofe, ainda, o adjunto adverbial “no canavial” é aproximado do adjunto “no povo”, ambos representados como espaços onde nascem produtos que são alimento: o açúcar, que o camponês oferece ao povo (em que se inclui o poeta), e o poema (fruto produzido pelo poeta e oferecido ao povo, no qual se inclui o agricultor). Nota-se que todos os primeiros versos são iniciados pela palavra “povo”, o que ressalta a importância da identidade nacional reforçada por figuras ou signos recorrentes do ideário nacional brasileiro: o enunciador inicia o poema com o verde da mata (árvore), dos canaviais, segue com o amarelo do sol e junta as duas cores, o verde e o amarelo, na figura da espiga de milho, que é alimento para o corpo, ao mesmo tempo em que é a substância que o poeta utiliza para fazer sua poesia – o signo, a palavra milho – para retorná-la ao povo e assim alimentar a sua alma com a beleza, com a arte. Essa relação de intercâmbio entre o poeta e o povo, que é uma analogia ao trabalho do agricultor - cujo ofício também alimenta o povo de outro modo - permeia todo o poema e revela um posicionamento discursivo patriótico e, em menor grau, socialista, já que o poeta põe em pé de igualdade a importância do ofício de poeta e o de agricultor, sendo um digno do fruto do trabalho do outro, cada qual à sua maneira.

Na quarta estrofe, o “povo” volta a ser sujeito da oração e é destacado como tema do poema. Na quinta estrofe, observa-se a inversão sintática, “poema” volta a ser sujeito, mas a oração é iniciada pelo objeto indireto “ao povo”. O pronome possessivo “meu” é substituído por “seu”, indicando que o enunciador oferece ao povo o produto pronto. O poema deixa de ser dele e passa a ser da coletividade, do povo – outra vez revelando o discurso socialista do militante Gullar.

A escolha de signos da vida no campo e das belezas naturais do Brasil (o sol, os canaviais, o milho, a terra fértil), a evocação de cenas validadas do ofício do agricultor, dispostas de maneira progressiva desde o germinar até o fruto pronto e colhido (o nascer da árvore nova, o crescer da planta, o fruto maduro que, colhido, é dado – ou devolvido – ao povo) revelam um *ethos* telúrico, romântico, no sentido observado por Goldstein:

> O terceto central, em nova comparação, recupera o papel do poeta como visionário e guia de seu povo, concepção Romântica de meados do século XIX: No povo, meu poema está maduro / como o sol / na garganta do futuro. Cabe ao poeta falar por seu povo e identificar-se com ele, como metaforizam os dois últimos tercetos. No poema contemporâneo, surge um elemento novo, ausente das criações românticas: a reciprocidade – o poeta é menos como quem canta / do que planta. (2006, p. 369)

A junção das cores da bandeira nacional é também progressiva: primeiro com o verde dos canaviais, depois com o amarelo do sol e finalmente com o fruto pronto – a espiga de milho, com as cores-símbolo do Brasil. Portanto, assim como vai crescendo a planta pelas mãos do agricultor, também vai crescendo a nação e seu povo – já que "*meu povo e meu poema crescem juntos*" - pelas mãos do poeta.

Curiosamente, o único momento em que o poeta quebra a unidade temporal do poema – todo construído com verbos na forma simples do presente do indicativo – é na segunda estrofe, quando trata do crescimento da planta, utilizando a forma composta com o gerúndio ("*vai crescendo"*) que realça a ação em progresso no momento em que se enuncia. Isso reforça a noção de movimento, cujo efeito de sentido seria reduzido na forma simples – se, ao contrário, o poeta dissesse "*no povo o meu poema cresce",* isso para não mencionar a abertura para outras interpretações.

O fazer poético encontra-se metaforizado na atividade de trabalho do agricultor. É sobre esta metáfora que se estrutura a cenografia do poema: eu, poeta, sou aquele que através dos tempos vai semeando o fruto-poesia com que cultivo meu solo, o povo, e por ele sou retroalimentado num ciclo. Assim, "meu povo, meu poema" é uma metáfora para "minha terra, meu fruto", respectivamente, já que, assim como o agricultor extrai da terra o fruto que irá alimentá-lo e depois devolve à terra a semente para que ela gere novos frutos. Assim também o poeta toma a sua inspiração do povo e a ele a retorna em forma de poesia – o seu fruto pronto, maduro – para que o povo também se alimente dela e continue a alimentar, assim, o poeta com inspiração.

A "garganta", por onde entra o alimento maduro que o agricultor propicia ao poeta, é a mesma por onde o fruto-poesia que alimenta o povo é declamado pelo poeta. Assim como o agricultor se esmera em entregar ao poeta um fruto

maduro e pronto, o poeta também entrega ao povo o seu poema em sua melhor forma, tudo isso graças à luz e ao calor do sol, que continuará a nascer e a possibilitar essa troca na “garganta do futuro”.

Já no poema a seguir, “Não há vagas”, também do livro *Dentro da noite veloz*, nota-se que as formações discursivas de natureza patriótica dão lugar às questões sociais e políticas. Ficam mais explícitas as estratégias argumentativas do enunciador e o discurso que materializa a formação ideológica ou a visão de mundo do enunciador a respeito da realidade, pós-64, como observa Fiorin:

> Os temas do discurso político oficial pós-64 são reveladores de uma dada ideologia: ocorre, no mundo, uma luta entre civilização cristã ocidental e comunismo ateu. Essa guerra é psicológica, pois ocorre no coração e nas mentes dos homens. Por isso, ela é travada no interior de cada país. As fronteiras não são, então, externas, pois o inimigo se acha entrincheirado dentro do país. São inimigos os que renegaram a sua condição de brasileiros, aqueles que vão contra os ditames da alma nacional, que repele as ideologias exóticas, que tentam insuflar a luta de classes no seio de um povo ordeiro e pacífico. (FIORIN, 2004, p. 25)

De fato, após a proposta socialista intentada por João Goulart ter sido sufocada pelo Golpe de Estado de 64, os movimentos de esquerda passariam a se reorganizar em dois grupos: um primeiro, que insistiria na tomada do poder por meios bélicos, e cujo objeto seria a região do rio Araguaia, situada entre o norte de Goiás e sul do Pará – a malfadada Guerrilha do Araguaia – enquanto que um segundo, munido das ideias de intelectuais como Antônio Gramsci e Herbert Marcuse, colocaria em prática uma nova tentativa de revolução silenciosa pautada na ocupação de espaços, primeiramente em centros educacionais e de comunicação, e posteriormente na própria máquina estatal. Gullar parece ter-se mantido mais alinhado a esse segundo grupo – no entanto, há dúvidas se de fato estava a par de seus métodos, haja vista a desilusão do cronista Gullar, conforme se observou no segundo capítulo, com as escolhas ideológicas e a militância do jovem poeta Gullar.

Os poemas de *Dentro da noite veloz* são exatamente do período mencionado por Fiorin e estão inseridos em um contexto de envolvimento do poeta Ferreira Gullar com o comunismo. Logo, é natural que os poemas

apresentem temas e formações discursivas em concordância com as "ideologias exóticas" sob as quais o poeta de então se inscrevia: o discurso revela quem era o sujeito Gullar e a sua visão de mundo.

O título "Não há vagas" remete ao mundo empresarial, ao sistema capitalista, regido pelo trabalho e as relações implicadas nesse espaço:

Não há vagas

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

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

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

O poema, senhores,
não fede
nem cheira (GULLAR, 2000, p. 162)

Dividido em quatro estrofes assimétricas, o poema, visualmente, reduz sua estrutura estrófica, partindo de uma estrofe de onze versos e finalizando com um magro terceto. Esta redução no número de versos pode estar associada semanticamente à negação insistente no poema da falta de espaço

para as demandas da realidade. Se no poema anterior, “Meu povo, meu poema”, o povo e o próprio alimento abastecem o fazer poético, aqui o poema parece distanciar-se de tudo o que se configura na realidade e o substantivo “preço” parece ser um obstáculo para a criação. Há aqui a intertextualidade com a expressão popular “não cabe no bolso”, isto é, não ser custeável, não estar ao alcance financeiro de alguém. Todas as coisas elementares para a subsistência do indivíduo e a luta diária que ele deve empreender para obtê-las, vendendo o seu trabalho e produzindo mais-valia para seu patrão “não cabem no poema”, isto é, não há espaço para esse tipo de preocupação no poema.

O “não há vagas”, entre aspas, remete ao universo da área de Recursos Humanos das empresas, como uma placa em frente a um muro, e que diz mais do que simplesmente o fato de não haver vagas de emprego nessa empresa; diz mais: “por favor, não batam à nossa porta; não nos importunem; vão embora; despareçam”. O povo, fonte inspiradora da poesia de Gullar, não possui as qualificações necessárias para preencher a vaga na “empresa’ desse poema que representa o não-fazer poético de Gullar. O poema está fechado em si mesmo, não há vagas nele para o povo.

Parece que o enunciador se distancia daquele poeta do povo campesino, idealizado em “Meu povo, meu poema”,que nutre generosamente a sua nação com a sua poesia, aproximando-se, aqui, das multidões embrutecidas e oprimidas do operariado ou do funcionalismo público no ambiente lúgubre das grandes cidades, presas ao “*salário de fome*” que custeia precariamente suas necessidades básicas.

Sabe-se que a preocupação com as questões sociais é uma marca da poesia de Gullar, portanto, quando o enunciador apresenta a ideia de que não há espaço na poesia para essas questões, nota-se que não é o poeta em si que está a falar, mas um Gullar travestido de seu Outro, o seu avesso, um outro poeta para o qual a poesia não deve se preocupar com o “ser”, mas com o “dever ser”, isto é, com conceitos que nada têm a ver com a realidade, exilando essa realidade para fora do terreno da poesia. É o poeta que só tem olhos para o homem sem estômago (um homem que nunca está faminto), que não precisa se submeter à exploração do patrão burguês ao qual esse poeta serve ou a ele está associado:

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

Como se nota na primeira estrofe, os gêneros de primeira necessidade para a sobrevivência do cidadão são enumerados em uma estrutura paralelística e anafórica em que se destacam substantivos, sobretudo, concretos: feijão, arroz, gás, luz, telefone, leite, carne, açúcar e pão. No entanto, a palavra "sonegação", substantivo abstrato, apesar de interromper o fluxo dos substantivos concretos, retoma o sentido de negação dos versos anteriores introduzidos pelo advérbio de negação "não", ressaltando o caráter ávido, mesquinho, daquele que sonega, pois nega haver algo que de fato possui. A sonegação do leite, da carne, do açúcar, do pão – nada disso cabe no poema, pois revelam a miséria e a realidade dura e suja (como os "dias de aço e carvão" que são "esmirilados" pelo operário) da vida na sociedade capitalista que, paradoxalmente, estão no poema a despeito do fato de que "*não cabem no poema*". É aqui que se esconde o verdadeiro poeta Gullar, pois a simples decisão de trazer à mesa as questões sociais para que sejam debatidas, de problematizar essas questões, já revela um posicionamento do poeta com relação à realidade do trabalhador urbano, mesmo que, para tornar sua crítica ainda mais incisiva, ele decida por se fantasiar com os simulacros que o Mesmo discursivo do poeta Gullar destila sobre o seu Outro.

Como no poema "Meu povo, meu poema", a quase ausência de pontuação em "Não há vagas" imprime um ritmo ágil, talvez associado à figura do gerente, do empreendedor, do administrador, do capitalista gestor que está a falar e é um homem que não tem tempo a perder. A inversão sintática presente no quinto verso ("Não <u>cabem</u> no poema o gás/ a luz o telefone…") permite a ênfase tanto no verbo, agora no plural, quanto no advérbio de negação, intensificando o seu sentido. Há ainda a estrutura em paralelo dos

versos finais (em “do leite/ da carne/ do açúcar/ do pão”), com a anáfora da preposição “de” contraída, formando uma enumeração próxima a uma lista de compras.

O *ethos* construído ao longo do poema traz em si a rispidez e a frieza típica do discurso administrativo de então, quando a realidade do universo discursivo da Administração de Empresas não ia muito além de Ford, Fayol e Taylor. Depreende-se dele um efeito de sentido que nos remete a um sujeito arrogante, arbitrário, cheio de soberba e nada empático com o sofrimento dos funcionários que procuram algum lugar em que caibam dentro da empresa do poema. É através do uso dessa cena validada do gerente de departamento pessoal que dispensa e dispersa os trabalhadores da frente de uma fábrica que o poeta faz a mais incisiva crítica àquele seu avesso: fundindo a figura de seu Outro na esfera do fazer poético com a de seu Outro na esfera ideológica, isto é, fundindo em uma só a figura do poeta e a do patrão, ambos alheios às questões sociais.

Observa-se que o enunciador está ancorado numa cenografia oposta àquela de “Meu povo, meu poema”: a substituição da luz, do verde, do sonho de uma nação feliz que se nutre de poesia e com a qual o poeta pactua um ciclo permanente de colheitas, de pão e poesia, fartura de alimento para o corpo e alma de todos, é substituída, aqui pela urgência do discurso empresarial, pelo ambiente fechado e escuro das repartições públicas. Toda aquela fartura do poema anterior, que justamente por sua abundância não precisaria ser “*sonegada*”, passa agora a ser um mero “*salário de fome*” ao qual o funcionário público se encontra acorrentado, enclausurado dentro de sua “*vida fechada em arquivos*”. Tudo colabora para a criação de um ambiente lúgubre, escuro, sombrio, ao mesmo tempo em que o tempo ágil da primeira estrofe - o tempo da ansiedade, da agonia, da vertigem daquele que tem contas a pagar e coisas para comprar que “*não cabem no bolso*” - dá lugar a um outro tempo lento, tedioso, o tempo que nunca passa, dos homens que trabalham como máquinas (o que se acentua pelas duas longas sentenças sem qualquer pontuação, que as compõem):

> O funcionário público
> não cabe no poema
> com seu salário de fome

sua vida fechada
em arquivos
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

Na segunda estrofe, substituem-se os gêneros de primeira necessidade ou mercadorias por representações de duas categorias de trabalhadores (o funcionário público e o operário) e surgem então alguns espaços discursivos que reproduzem a crítica ao capitalismo. Tanto o operário quanto o funcionário público são apresentados em condições de trabalho insalubres, comprovadas pelos versos "*com seu salário de fome,/ sua "vida fechada/ em arquivos*", e "*que esmerila seu dia de aço/ e carvão/ nas oficinas escuras*". Observa-se, novamente, que as negações predominam na estrofe e no poema, reforçando a negação do próprio título "Não há vagas", ou seja, não há espaço no poema para a realidade apresentada. Também, a falta de vagas pressupõe o desemprego, a relação patrão e empregado.

Na terceira estrofe, os trabalhadores são enxotados dos versos. Só há para o enunciador a "*mulher de nuvens*", a mulher idealizada, intangível, sem cheiro, sem cor, sem pele, e que não pode, portanto, ser amada ou possuída. Ou a "*fruta sem preço*", e que, portanto, não pode ser comprada para então ser saboreada, cheirada, sentida. O poema, para esse poeta alienado que representa o contrário do fazer poético de Gullar, não deve "*feder*" nem "*cheirar*", isto é, não deve perder seu tempo com questões de ordem mundana, como o perfume ou o fedor das coisas (e que é uma das marcas mais evidentes da poesia gullariana, ou o que seria do *Poema Sujo* sem a sua miríade de aromas e fedores?).

- 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

Ainda na terceira estrofe, o enunciador se dirige diretamente ao coenunciador pelo uso do vocativo “senhores” e do travessão, utiliza uma oração subordinada adverbial causal “— porque o poema, senhores,/ está fechado”: ‘não há vagas’”. Aqui, ressalta-se o aspecto argumentativo do discurso que justifica o fato de todos os elementos anteriores não caberem no poema.

Segundo Leyla Perrone Moisés (1990, p.108), a literatura nasce de uma dupla falta. Uma dessas faltas é suprimida pela linguagem; a outra é “ela própria sentida em seguida com falta”. Nesse sentido, a falta traz o sentimento de procurar transformar, modificar. No poema “Não há vagas”, todos os elementos que não cabem no poema são índices de uma realidade insatisfatória para o enunciador. Mas não se pode dizer que o poema seja indiferente à realidade, é o contrário, está completamente ancorado nela. O enunciador apresenta um discurso consciente do alcance da poesia, da literatura: ele fala da realidade insatisfatória no poema, porém deixa claro que onde “não há vagas” não é o que ele se propõe a fazer. De fato, quem fala no poema não é o Gullar lírico de “Meu povo, meu poema”, mas um outro Gullar, que expõe a sua mágoa sobre um mundo que se distancia da poesia, por meio de um *ethos* embebido em ironia e rancor, no qual ele assume o lugar do seu Outro para dizer como ele o vê, isto é, critica o seu Outro assumindo hipoteticamente o lugar dele e tece uma visão de mundo pautada na ideologia desse Outro, como se ele o fosse.

A chave interpretativa na esfera discursiva é entender essa inversão de lugares que o enunciador assume, pois o poema demonstra uma série de simulacros sobre o que representa o discurso capitalista/ empresarial ao mesmo tempo em que critica as correntes poéticas, “burguesas”, que se irmanam ao discurso administrativo e burocrático ao negar a realidade do trabalhador.

Esse tipo de poema não é a vida, por isso “não fede/nem cheira”. No entanto, a ironia presente no poema mostra que, ao mesmo tempo em que o poema não pode ser a realidade, o enunciador quer uma poesia participante e, com isso critica-se a poesia que não é comprometida, ou seja, que “não fede nem cheira”. A poesia para Gullar, neste momento, deveria feder e cheirar realidade, ligar-se à vida, ser política e não, indiferente.

Em “Não há vagas”, o enunciador discute o fazer poético e revela, por meio das negações, o que o poema não deve ser. A estratégia é, em uma perspectiva irônica, negar para afirmar que o poema deve falar sobre a realidade, mesmo que insatisfatória. Nesse sentido, o enunciador indica a função da poesia naquele momento e constrói um discurso que assume uma reação responsiva a outro discurso, expondo e amplificando o desacordo ou as posições discordantes sobre a poesia não enfática, que se afasta dos temas sociais, descritiva como a parnasiana, construtiva como a concreta ou mística, imaginativa e transcendente como a poesia simbolista. Verifica-se que a dimensão argumentativa do poema está na tomada de posição do enunciador contra outra posição e isso mostra a natureza dialógica do discurso.

Enquanto o poema “Meu povo, meu poema” opera seu processo argumentativo por meio das comparações instauradas em argumentos analógicos que ilustram uma proposição, revelam posicionamentos de ordem patriótica, em “Não há vagas” a estratégia argumentativa está, sobretudo, na ironia. Segundo Fiorin, “a ironia é um recurso utilizado para desestabilizar o adversário, provocando o riso no auditório a favor do orador. Nesse caso, o que se vai ironizar é a tese defendida pelo oponente” (2015, p.221)

No poema, para que se entenda a ironia, o interlocutor precisaria conhecer os posicionamentos de Ferreira Gullar a respeito da poesia nos anos 60. A informação do contexto contribui para análise do texto no sentido de que o enunciador expõe um posicionamento a respeito do poema que não é o dele, mas de outro. Dessa forma, segundo Maingueneau (1993, p. 98), “a ironia subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor”, cabendo ao interlocutor a capacidade de interpretar a posição irônica colocada na enunciação.

A ironia recai sobre o discurso dos poetas que acreditam que a poesia não deve abordar a vida cotidiana, as questões sociais e muito menos ser participante. Nesse sentido, há dois discursos que implicam o reconhecimento de um segundo contexto. Portanto, o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (BRAIT, 1996). Assim sendo, o discurso irônico exige uma interação entre os seus sujeitos, tanto na instância de produção quanto na de recepção. Logo, a terceira e quarta estrofes do poema “Não há vagas” sintetizam a luta entre essas vozes e, portanto, a oposição entre os dois

discursos: o que defende a poesia participante (Ferreira Gullar) e o que se posiciona contra a realidade e as questões sociais no universo da poesia: o poema em que só cabem "*o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/ a fruta sem preço*".

No fragmento a seguir, do poema "Agosto de 1964", o discurso do poema participante e a voz da militância marxista permanecem. Apesar de não ser uma poesia inteiramente metalinguística, alguns versos podem ser ressaltados:

Agosto de 1964
(...)
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.
(...)
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira (GULLAR, 2000, p. 170)

O título do poema coloca em evidência a data do golpe militar (1964) como um marco para o enunciador e para a poesia que "agora responde a inquérito policial-militar". O advérbio de tempo "agora" destaca a urgência da cronografia exposta, bem como a segunda estrofe, que enuncia instruções de um curso de (re)ação, uma contra-estratégia ditada pelo poeta militante, o guerrilheiro Gullar atuando em seu front - o da poesia - e marca o início de uma fase na história do Brasil preocupante para o poeta. A cenografia, cujo discurso francamente político é enunciado por meio de uma narrativa que nos traz à memória a cena validada dos manuais de guerrilha urbana, remete às ruas, ao embate dos grupos militantes contra a polícia, às passeatas, como nos revelam trechos tais como "*retiramos algo e com ele construímos um artefato*" (Explosivo? Talvez, mas simbolicamente : "um poema/ uma bandeira"), ao mesmo tempo em que se revelam os espaços discursivos dentro do qual emerge, de uma só vez, o discurso do poeta e do de seu antípoda: o Golpe Militar, dado o ano em que é referido no título do poema.

A poesia é personificada como aquela que, ao se fazer subversiva, responderá a inquérito policial, confirmando novamente o *ethos* subversivo do poeta militante. Apesar da ameaça, o enunciador fará da realidade insatisfatória, da injustiça e da tortura o motivo para sua poesia. Os substantivos "*artefato*" e "*bandeira*" tanto podem ser aproximados do "*poema*" como caracterizadores do mesmo (o poema artefato, o poema bandeira), quanto podem representar os diferentes produtos que poderão ser gerados a partir da vida cotidiana daquele momento ("*Do salário injusto,/ da punição injusta,/ da humilhação, da tortura,/ do terror*,"). O artefato pode ser uma bomba; a bandeira, o símbolo visual representativo de um estado soberano, sociedade, província, clã etc. Pode ser utilizada em períodos de paz ou de guerra, como um símbolo universal. A estrutura paralelística observada na primeira estrofe do poema "Não há vagas", "do leite/ da carne/ do açúcar/ do pão" se repete nos versos de "Agosto de 1964": "Do salário injusto,/ da punição injusta,/ da humilhação, da tortura,/ do terror." Porém, esses sintagmas reforçam a interpretação de que o poema poderá ser uma bomba ou uma bandeira de guerra contra a ditadura. O fazer poético é descrito como luta contra o Outro que oprime o poeta e seu povo, como combate nas ruas, lugar onde o poema ganha feições de arma.

O enunciador dá adeus à ilusão, mas ressalta a principal matéria para sua poesia, como se vê, também, no fragmento do poema seguinte:

A vida bate

Não se trata do poema e sim do homem
E sua vida
–a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.
Não se trata do poema e sim da fome
de vida,
o sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.

(...) (GULLAR, 2000, p. 180)

Percebe-se que novamente o enunciador introduz os versos com o advérbio de negação "não", criando uma estrutura paralelística nos 1º e 6º

versos. A partir dos 3º e 8º versos nota-se uma pausa para as explicações ou exemplificações do que pode caracterizar a vida em seus instantes de prazer ("vida já ganha") e de dor ("o sôfrego pulsar"). Também nos 3º e 4º versos destaca-se o homeoteleuto na sequência "mentida", "ferida" e "consentida" e em "vida" e "perdida", que realça a correlação entre as palavras (MARTINS, 1989, p.40) e a alternância entre as vogais "a" e "i", que "traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha" (MARTINS, 1989, p.30), sugerindo a batida ou pulsar da vida, conforme expressa o título. Além disso, reforça a ideia de que as palavras "mentida", "ferida", "consentida" e "perdida" são qualificadoras da vida e parte integrante dela, na medida em que trazem boa parte da palavra vida dentro delas, o "ida".

No título, o verbo "bater", no presente do indicativo, pode sugerir tanto o bater do coração, que deixa a pessoa viva, quanto o bater do açoitar, do dar pancadas que o próprio viver pode causar. O momento metalinguístico do poema está na forma como o enunciador expressa seu desejo de que aquilo que produziu não seja o poema em si, o resultado da criação de uma linguagem, mas a própria realidade ou que o poema tenha como objetivo primordial representar o "homem e sua vida".

Pode-se depreender do poema um *ethos* existencial, confessional, lírico, ao mesmo tempo em que angustiado com o sofrimento do homem. É um enunciador preocupado com a miséria e o sofrimento da trajetória de cada indivíduo na terra, com a efemeridade da vida e com os revezes todos que ela traz consigo ("*vida já ganha e já perdida e ganha outra vez*") bem como as diversas "vidas"que ele vive dentro de uma só vida: aquela em que ele mente, aquela em que ele consente e aquela em que ele se fere. Esse *ethos* é projetado de uma cenografia ancorada não em um tempo específico, mas na própria relatividade desse tempo -"*o sôfrego pulsar"* da vida de cada um de nós *"entre constelações*" - e um espaço tão amplo que abarca ao mesmo tempo a pequenez do corpo ao qual esse homem se encontra preso quanto as constelações. Esse corpo, de onde se sentem os efeitos do mal-estar, os "*embrulhos, entre engulhos*" que advêm dessa angústia e dessa "*fome de vida*", a mesma fome que escraviza o operário e o funcionário público de "*Não Há Vagas*" ou da qual o poeta, transmutado em agricultor, liberta o povo em

"*Meu Povo, Meu Poema*" - enfim, o tema fome, o signo da fome, que é recorrente em Gullar.

Em "Boato", poema cujo fragmento é citado a seguir, o mesmo posicionamento do enunciador é mantido, ou seja, o de que a poesia deve falar da vida naquele momento, como deseja Ferreira Gullar, "a poesia é o presente (GULLAR, 2000, p.216) e critica-se o poema que se apega somente à forma e à estética:

Boato

Espalharam por aí que o poema
é uma máquina
ou um diadema
que o poema
repele tudo que nos fale à pele
e mesmo a 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 tarde
(...)
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 se faz poesia:
porque falta alegria.
E quando falta alegria
se quer mais alegria!
(GULLAR, 2000, p. 190)

Ao intitular o poema de "Boato" e iniciá-lo com a expressão "espalharam por aí", o enunciador já pressupõe que a definição de poema apresentado nos versos não tem confirmação, apesar de ser uma notícia que corre publicamente. Na primeira estrofe, fica clara a referência ao discurso formalista

da poesia, dos poetas que defendem a poesia máquina, como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari que propuseram o racionalismo excessivo da poesia e o apego às formas. Logo, a palavra “diadema” aparecer também como sinônimo desse tipo de poesia ornamento, que recupera o estilo parnasiano.

Novamente, observa-se a estrutura paralelística utilizada nos 4º e 8º versos que se referem à própria poesia: “que o poema...”. Essa estrutura reforça a preocupação do enunciador em se posicionar a respeito do fazer poético. Nos quinto, sexto e sétimo versos, “repele tudo que nos fale à pele/ e mesmo a pele/ de Hiroshima”, nota-se a presença da metáfora “falar à pele”, que pode significar tudo aquilo que remeta à vida. O jogo das palavras “repele” e “pele” cria um efeito sonoro e a assonância em “e” ondula entre sons abertos e fechados que continuam nos versos seguintes. A expressão “pele de Hiroxima” pode ser uma referência à bomba atômica que devastou as cidades de Hiroxima e Nagasaki em 1945, em especial aos efeitos imediatos da radiação que foram as queimaduras na pele e danos mais profundos aos tecidos do corpo. Nesse sentido que o tipo de poema de que fala (poema concreto) é insensível inclusive à tragicidade que se instaura no significado específico dessa pele. Assim, o poema retoma alguns posicionamentos de “Não Há Vagas” ao atacar a frieza dos formalistas e também de “Agosto de 1964”, ao utilizar o poema como instrumento de crítica à Ditadura Militar (ainda que reconheça que “a poesia não muda (logo) o mundo”).

Também, o enunciador, na segunda estrofe, cita a data 1967 que pode se referir ao ano de publicação da *Antologia de poemas Hiroxima* que reuniu poemas de poetas portugueses sobre o flagelo atômico. O livro foi proibido de circular em Portugal devido ao Serviço de Censura do Estado Novo. Outra referência talvez seja ao poema “A rosa de Hiroshima” de 1954, de Vinícius de Moraes, musicado pelos *Secos e Molhados* em 1973, data ainda da produção dos poemas do livro *Dentro da noite veloz*, no qual se encontra o poema analisado.

Voltando à análise do poema, a partir do oitavo verso, o enunciador retoma sua crítica à poesia formalista (concreta), que “só aceita/ a palavra perfeita/ ou rarefeita” e reintroduz o discurso do outro para que crie o efeito discordante dos posicionamentos. A estrofe constrói-se em um longo período

de treze versos, marcado apenas por uma vírgula e um ponto final no último verso, o que sugere a oralidade da própria ideia do boato e da expressão “Espalharam por aí...”. A expressão “a palavra neutra” ainda destaca a insensibilidade da poesia, que é indiferente aos fatos, à vida. Os dois últimos versos apresentam “poeta” e “hermeneuta” como seres indeterminados pelo artigo indefinido “um”, reforçando a ideia de que a poesia é tão vaga e sem identidade quanto o poeta qualquer que a produz e o hermeneuta que a interpreta.

Na segunda estrofe, o enunciador faz referência à data “janeiro de 1967”, que novamente situa a poesia em um tempo presente, aderente aos fatos. O mês e o ano coincidem com a votação da nova Constituição em um período de Ditadura Militar e reforçam o posicionamento do enunciador contra o poema neutro. A indagação produzida nos versos “Como ser neutro, fazer/um poema neutro/se há uma ditadura no país/e eu estou infeliz?”desvenda uma pergunta provocadora, que é uma técnica argumentativa para desestabilizar o interlocutor, segundo Fiorin (2015, p.211). Trata-se de uma pergunta que veicula “uma ideia de culpa, uma questão de consciência, que exige uma justificativa daquele que é inquirido” (FIORIN, 2015, p.212).

No caso dos versos em questão, que formam a pergunta, o uso de verbos no infinitivo pessoal (“ser” e “fazer”) podem se referir tanto à 1ª pessoa quanto à 3ª pessoa do singular, cujas formas são iguais. Isso significa que a pergunta tanto pode representar um estado de consciência do enunciador (“estou infeliz”) em relação à poesia que não pode ser neutra quanto direcionar-se ao interlocutor (poeta, crítico ou simples leitor), provocando nele um estado de consciência, de que ele não pode admitir um poema neutro em plena ditadura militar.

Na última estrofe do poema “Boato”, as convicções ideológicas do enunciador em defesa da poesia social, política, participante dos fatos, são reforçadas na medida em que ele retoma o pronome pessoal “eu”, conjugando o verbo “saber” na 1ª pessoa do singular do presente do indicativo: “eu sei”. A expressão, introduzida pela conjunção “ora” que, no contexto da frase, equivale a “mas”, “porém” e seguida dos advérbios “muito bem”, só intensifica o grau de consciência do enunciador sobre o que entende por poesia no momento e os limites de suas ideias, caso seja questionado (“...a poesia/ não muda (logo) o

mundo.”) O advérbio “logo” - no sentido de “imediatamente”- aparece entre parênteses e também acentua essa consciência, intensificando e ampliando o seu sentido.

Os versos seguintes são introduzidos por operadores argumentativos: “mas”, “porque” e “e”. O primeiro operador “mas”contrapõe ao que foi dito no verso anterior, se a poesia não muda logo o mundo, é por isso que se deve fazer poesia. A justificativa para esse contra-argumento está no verso seguinte, introduzido pelo operador argumentativo de explicação “porque”: “porque falta alegria”, que junto ao operador de adição “e” somam argumentos a favor de uma mesma conclusão, a de que a poesia traz alegria para as pessoas. Conforme se observa nas palavras de Gullar, em entrevista para Ubiratan Brasil, de *O Globo*, em 10 de setembro de 2015:

> “Há quem acredite que os poetas sofrem muito para escrever. Não é verdade – no momento da escrita, surge uma felicidade. Escrever é uma alquimia, pois transformo sofrimento em alegria, em beleza, em emoção que o outro vai sentir.”

No nível discursivo, o poema, que é um exercício de argumentação, remete à figura de alguém desmentindo boatos sobre um amigo, de alguém que, antes de mais nada, deve zelar pela reputação do poema – já que sobre ele andam espalhando “Boatos”. A cena validada à qual se recorre mais imediatamente é a da mesa de debate, a do conflito de informações, do julgamento do réu *poema* ante aos boatos que contra ele se faz e cujo advogado é o próprio poeta. “*Mas como, gente*”, seria o poema capaz de ser tão alheio à realidade e ao sofrimento humano “*se estamos em janeiro de 1967*”, isto é, no meio de “*uma ditadura no país”* que, aos olhos do poeta, é a fonte de todo o sofrimento e a dor de seu povo, fonte de inspiração e beneficiário único de sua poesia (como vimos em “Meu povo, meu poema”)? O *ethos* de indignação e de perplexidade, no entanto, é abrandado na última estrofe, na qual o poeta diz o que é de fato a poesia: ela está onde está a alegria – ou ao menos, deveria estar onde está a alegria, conforme citado anteriormente:

Mas é por isso mesmo que se faz poesia:

porque falta alegria.
E quando falta alegria
se quer mais alegria!

A crítica à escola formalista e ao regime militar dessa vez não é tecida, no entanto, sob o diapasão amargo e pessimista de "*Não há vagas*", no qual o seu Outro discursivo dá a última palavra: revela-se, ao contrário, por meio de um tom esperançoso e otimista, reforçando a ideia de que a alegria e a poesia devem estar juntas, contra todas as adversidades e o sofrimento do homem.

O último e mais longo poema metalinguístico do livro *Dentro da noite veloz*, intitula-se "A poesia". Escrito em versos livres, resume o fazer poético da fase militante do poeta Ferreira Gullar. Ele funciona como uma síntese do estilo e do discurso do poeta nessa fase: nele estão presentes quase todos os traços estilísticos e argumentativos vistos nos poemas anteriores, além de remeter a imagens e ao estilo de poemas de livros anteriores do poeta, como se pode notar em sua leitura e análise na íntegra:

A poesia

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

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

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

Claro, a vida é suja, a vida é dura.

E sobretudo insegura:
"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 e Família, afirmou descaradamente: Traí ele, sim. O amor acaba, seu juiz."

O anel que tu me deste
era vidro e se quebrou
o amor que tu me tinhas
era pouco e se acabou

Era pouco? Era muito?
Era uma fome azul e navalha
uma vertigem de cabelos e dentes
cheiros que traspassam o metal
e me impedem de viver ainda
Era pouco? Era louco,
um mergulho
no fundo de tua seda aberta em flor embaixo
onde eu morria
Branca e verde
branca e verde
brancabrancabrancabranca
E agora
recostada no divã da sala
depois de tudo
a poesia ri de mim
Ih, é preciso arrumar a casa
que Andrey vai chegar
É preciso preparar o jantar
É preciso ir buscar o menino no colégio
lavar a roupa limpar a vidraça
O amor
(era muito?era pouco?
era calmo? era louco?)
passa
A infância
passa
a ambulância
passa
Só não passa,Ingrácia,
a tua grácia!

E pensar que nunca mais terei
real a efêmera (na penumbra da tarde)
como a primavera.
E pensar
que ela também vai se juntar
ao esqueleto das noites estreladas
e dos perfumes
que dentro de mim gravitavam
feito pó

(e um dia, claro,
ao acender um cigarro
talvez se deflagre com o fogo do fósforo
seu sorriso
entre meus dedos. E só).

Poesia – deter a vida com palavras?
Não – libertá-la,
fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-
esia – falar
o dia
acendê-lo do pó
abri-lo
como carne em cada sílaba, de-
flagrá-lo
como bala em cada não
como arma em cada mão

E súbito da calçada sobe
e explode
junto ao meu rosto o pás-
saro? O pás-
?
Como chamá-lo? Pombo?Bomba? Prombo? Como?
Ele
bicava o chão há pouco
era um pombo mas
súbito explode
em ajas brulhos zules bulha zalas
e foge!
como chamá-lo? Pombo? Não:
poesia
paixão
revolução
(GULLAR, 2000, p.223-225).

A forma irregular dos versos e das estrofes e a distribuição destes no espaço em branco da página, bem como a fragmentação de algumas palavras retoma a experimentação feita pelo poeta em livros anteriores, como *A luta corporal* (1950-1953), *O vil metal* (1954-1960). Isso mostra que mesmo que o poeta apresente um posicionamento engajado, não abandona as conquistas estéticas do passado.

No título do poema “A poesia”, destaca-se o uso do artigo definido “a” que delimita e identifica um tipo específico de poesia a que o enunciador vai se referir ao longo do poema. Na primeira estrofe, a indagação “Onde está/ a poesia? Indaga-se/ por toda parte...” pode sugerir aquele tipo de poesia que não se encontra em toda a parte, é difícil encontrá-la. Enquanto procuram por

ela, a poesia compra jornal. Os verbos no presente do indicativo, “está”, “indaga-se” e “vai”, reforçam o tipo de poesia a que o enunciador se refere como “a poesia”, no sentido de apresentá-la como aquela que adere ao presente e aos fatos, como o jornal, por isso ela “vai comprar jornal”.

Em “A Poesia”, Ferreira Gullar volta-se para a questão da liberdade como a força motriz da beleza poética. A cenografia que dá sustentação ao discurso direto livre (MARTINS, 1989, p.199) parece estar ancorada no fluxo de pensamento do poeta enquanto ele se debruça sobre as notícias do dia, entrecortada por pensamentos e lembranças. Algumas cenas validadas irão surgir enquanto ele mergulha em suas reminiscências e elucubrações sobre o que é o fazer poético, como a de um inquérito policial ou um julgamento, e as cenas do cotidiano de um casal de classe média ou a imagem desse enunciador recordando seu passado enquanto fuma um cigarro.

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

Na primeira estrofe, pergunta-se sobre a poesia porque não se consegue encontrá-la. Indaga-se por toda a parte, porque não se encontra em lugar nenhum, portanto é rara, é preciosa e, no entanto, ao contrário daqueles que assim pensam, o enunciador nos informa que a poesia está nos lugares onde menos imaginamos: ela está por aí, debaixo do nariz de todos nós, poderíamos esbarrar nela na rua enquanto ela fosse comprar o jornal, mas talvez não a reconheceríamos, porque estamos distraídos com nossos afazeres em meio à urbe. Saber enxergar a poesia, saber identificá-la, reconhecê-la, portanto, é parte do saber fazer poético do qual o enunciador se declara portador.

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

Conforme a segunda estrofe acima, à procura da poesia estão também os cientistas e os exegetas, que passam a procurá-la nos corpos esquartejados

de Púchkin e Baudelaire, ou em meio às peças difusas da máquina da linguagem desmontada: é aqui que Gullar vem nos demonstrar quem é seu Outro, os exegetas – um termo mais caro ao universo jurídico do que literário, sendo aqueles especialistas na interpretação da lei em todos os seus meandros e entrelinhas, e cuja interpretação é, em última análise, a única válida, já que todas as decisões que irão ser tomadas dentro de um processo serão necessariamente nela pautadas – e cientistas que, como se sabe, detêm a verdade do saber científico, contra o qual nada pode se opor, dado que se baseia em evidências e um método extremamente rígido. Como já mencionado anteriormente, os concretistas também trazem de certo modo essa rigidez metodológica em seu discurso – Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari foram autores de renomadas traduções, ramo em que a destreza técnica do domínio da palavra é muito valorizada – o que leva a crer que Gullar poderia estar a eles se referindo metaforicamente.

De qualquer forma, o Outro está estabelecido aqui como aquilo que Gullar não é, ele não compactua com os métodos dos cientistas e dos exegetas, pois é amigo da poesia e bem a conhece, ao que ela confirma quando ri da parafernália concretista, que quer na verdade encontrar a poesia para aprisioná-la e dissecá-la, entender de que substância ela é feita ao custo de matá-la, reduzi-la a uma forma que possa ser repetida e comercializada. Ela, porém, ri, pois sabe que os técnicos da língua não poderiam reconhecê-la, nem que nela esbarrassem no meio da rua. O *ethos* expositivo e o tom irônico do enunciador se revelam na medida em que ele constrói a estrofe em versos que remetem, em sua estrutura composicional e estilo, ao gênero jornalístico, reforçando a ideia de quão absurdas seriam manchetes dessa ordem por meio do interdiscurso e da intertextualidade intergêneros, ou seja, quando um gênero assume a função de outro, revelando uma configuração híbrida (MARCUSCHI, 2010, p.33). Percebe-se, neste poema, que as manchetes de jornal (presentes na segunda e quarta estrofes) e o fragmento da cantiga de roda “Ciranda Cirandinha” (quinta estrofe) confirmam essa intertextualidade e criam um efeito de sentido fundamental para a compreensão do poema, como será visto a seguir.

A segunda estrofe se organiza a partir de três orações, sendo que as duas primeiras guardam mais semelhança com a estrutura de manchetes de

jornal: verbos na voz ativa que dão imediatismo à história, período simples com uma única oração na ordem direta, concisa, informativa e sem adjetivos e advérbios. Vale notar também que os dois versos são introduzidos diretamente pelos substantivos "*Cientistas*" e "*Exegetas*", ou seja, não são introduzidos por artigos ou pronomes. O terceiro verso "*A poesia ri*" dá continuidade à personificação do poema e sugere que essa poesia reage diante da leitura das manchetes (dois versos anteriores) que vê no jornal.

Esse riso cria um efeito de sentido de escárnio do enunciador a respeito dos "cientistas" e "exegetas" da linguagem que, conforme já exposto em mais de uma ocasião nestas análises, recupera a escola da poesia concreta à qual Gullar pertencera e da qual ele se distancia agora, evidenciando-a como o Outro do seu Mesmo discursivo, já que ela defende a teoria de que a poesia deve ser analisada em sua estrutura apenas. Os "cientistas" podem ser tanto os teóricos quanto os críticos que analisam ("esquartejam") o poema, preocupados apenas com sua forma, com o texto em si, por isso "desmontam" a poesia do russo Púchkin e do francês Baudelaire. Os "exegetas" seriam também os críticos que se dedicam à análise de poemas, desmontando-os para que se evidenciem os procedimentos técnicos do texto sem relacioná-los ao contexto, portanto o ataque de Gullar poderia englobar, em última análise, a própria academia (ou parte dela) como seu Outro.

No Brasil, os cientistas e exegetas poderiam ser representados pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, no contexto do poema, visto que Ferreira Gullar opôs-se diretamente ao discurso do Concretismo (movimento criado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari), pois considerava seu racionalismo excessivo. Gullar buscou devolver à palavra sua "totalidade transcendente", seu valor subjetivo e social. Os dois versos recuperam as formações discursivas desses poetas que discordaram em seus posicionamentos sobre o que deveria ser a poesia e como deveria ser analisada. Dessa forma, retoma-se a oposição que se deu entre o Concretismo

e o Neoconcretismo[15] no final dos anos 50 e os desdobramentos dessa discordância nos anos 60, entre duas principais vertentes temáticas e estilísticas: a tradição discursiva da poesia lírica e de protesto social e a semiotização da experiência poética.

Ainda sobre a segunda estrofe, se comparada com os primeiros versos da terceira estrofe, a primeira notícia que se lê prossegue com a interincompreensão entre o discurso de Gullar e o da escola formalista, dessa vez ao acusar os concretistas de divorciar a poesia da realidade ("é proibido misturar o poema com Ipanema"), e tratarem-na como um mero objeto científico nas mãos dos *exegetas*. Mais uma vez Gullar demonstra o que a poesia não deve ser, ao mesmo tempo que se reafirma imerso na realidade da vida, de onde tira a substância para a sua poesia. Do lado oposto, os formalistas defendem-se do simulacro de Gullar sobre o Concretismo ao recusarem, em seu manifesto, o "*realismo simplista e simplório*", isto é, superficial, demagógico, enquanto que reivindicam para si mesmos um outro realismo, mais profundo e universal.

Na terceira estrofe, o enunciador simula o discurso típico das autoridades da ditadura militar: "Baixa-se uma portaria: é proibido". Mas é importante observar que esse discurso autoritário pode representar também os posicionamentos mais radicais dos críticos, teóricos e poetas que defendem a poesia pura. Não se sabe quem baixa a portaria, logo, pode ser tanto os semioticistas da experiência poética, quanto os censores da ditadura militar que proibiam a arte engajada que denunciasse a situação do país. "Misturar o poema com Ipanema" é proibido, pode-se pensar, pois pressupõe a rima fácil e, principalmente, com um lugar conhecido do Rio de Janeiro que introduz o poema na cena cotidiana, algo que era rechaçado pelos formalistas. Novamente, como em "Não Há Vagas", Gullar alinha ideologicamente os seus antípodas no campo do fazer poético com os seus antípodas no campo político, colocando todos juntos do "lado de lá" do seu Mesmo, pois enxergam a poesia

15 Movimento cujo principal representante foi Ferreira Gullar. Foi lançado em 1959, no Rio de Janeiro, a partir do Manifesto Neoconcreto, que defendia a ideia de que a obra de arte não deveria ser concebida como máquina ou como objeto, portanto, contra o objetivismo mecanicista. O poeta logo abandonou a experiência neoconcreta para engajar-se no CPC da UNE e produzir o romance de cordel.

com a mesma frieza burocrática dos administradores, dos legisladores e dos militares.

Nota-se o uso dos dois pontos no primeiro e terceiro versos da terceira estrofe para anunciar tanto a fala da proibição daqueles que rejeitam na poesia um discurso do cotidiano e, portanto, da realidade que a envolve, quanto às falas do enunciador-poeta que, em 1ª pessoa, são apresentadas nos versos seguintes e emulam um depoimento, o do poeta que "depõe no inquérito", dizendo o que é o seu poema – e que na verdade não corresponde ao fazer poético de Gullar, mas a todos os simulacros que ele tece sobre os concretistas; um anti-fazer poético de um poeta-réu que se vê forçado a adequar o seu poema à portaria que proíbe "rimar o poema com Ipanema", isto é, trazer a realidade (Ipanema) à poesia. O poeta recorre aqui à cena validada do preso político que, sendo interrogado e pressionado a confessar algo, é obrigado a reforçar o tempo todo que o que diz é a verdade:

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 a açucena
que efêmera
passa.
E não está sujeito a traça
pois tem a proteção do inseticida.
Creia,
o meu poema está infenso à vida.

Aqui, encontram-se também as orações negativas típicas do interrogado que nega o "crime". A ironia vai reger o depoimento, visto que o enunciador define o tipo de poema que produz, exatamente diferente daquele no qual o poeta acredita. Observa-se que esse procedimento já foi conferido no poema "Não há vagas" como um recurso argumentativo, que desestabiliza o adversário, bem como a sua tese.

Também, aqui, verifica-se uma crítica do poeta sobre a obsessão semiótica concretista, ao reduzir uma flor ao seu significado mais puro e

primário, sem admitir que nada- nem mesmo a sua haste – possa interferir no signo. O enunciador recusa esse conceito de poesia de coisas idealizadas ao colocar os concretistas como algozes da poesia, oprimindo o poeta como as autoridades oprimem um militante político. Observa-se novamente a transfiguração do movimento concretista em militar, em policial, enfim, no antípoda político do seu Mesmo discursivo, como em "Agosto de 1964", que oprime a poesia como a Ditadura oprime o seu povo e a si mesmo. Nesse sentido irônico, o enunciador descreve seu poema à maneira de seus adversários: "meu poema é puro, flor/ sem haste, juro!". A definição, neste verso, também funciona como argumentação, como foi visto em Fiorin. O poema é caracterizado como "puro", "flor sem haste", que podem ser metáforas do imaculado, do casto, assim como a flor é símbolo da beleza e da pureza. A flor sem haste pode representar o distanciamento da realidade, bem como o "poema puro" como aquele que se volta para si mesmo, sem se referir ao que é exterior a ele.

Dessa forma, a noção de "poesia pura" pode ser uma referência à expressão associada a nomes como Paul Valéry, Baudelaire, Mallarmé e Poe. Conforme propôs Valéry, na introdução que fez ao livro de Lucien Fabre, *Connaissance de La déesse*, o estado puro da poesia seria elevá-lo ao "corpo puro", suprimindo, racionalmente, qualquer elemento prosaico, a sequência lógica das ideias, o detalhe da descrição, a progressão do discurso, o assunto do poema etc. A noção de "poesia pura" foi defendida pelo Concretismo, principalmente quanto ao seu racionalismo, no qual se tornou o principal motivo de desavença entre os artistas do Rio, liderados por Gullar e os paulistas: a aversão por uma poesia racionalista que se sobrepunha a uma poesia "humanista". Ferreira Gullar, em entrevista à Revista *Papos Contemporâneos,* disse:

> Acredito que o erro do Concretismo é achar que pode fazer uma poesia sem sintaxe, sem discurso, porque o discurso é o que expressa a complexidade, sem discurso você cai no abstrato." (2007, p.82)

Ainda nos versos da terceira estrofe, "Não tem passado nem futuro...", o enunciador prossegue realizando o que nos parece uma síntese do fazer

poético concretista: o signo linguístico, atemporal, que “não tem passado nem futuro” por não estar preso ao tempo e que é o elemento-chave na poesia concretista. É um conceito e, portanto, não sofre a ação do tempo, não envelhece – se bem que soa um tanto irônico esse “não tem futuro”, parecendo mais uma crítica à esterilidade do poema concreto por estar reduzido a um fórmula, e que “não irá a lugar algum” - não é amargo nem doce, mas prescinde daquele elemento sinestésico tão caro à poesia de Gullar, e está preso à sua “tela” de papel – já que a poesia concreta toma mais emprestado da pintura do que da tradição literária.

Percebe-se que, nos versos da terceira estrofe, o uso novamente do homeoteleuto nas palavras “poema/Ipanema”, “puro/juro/futuro”, “fel/mel/papel”, “inseticida/vida” cria uma repetição sonora que também remonta as experimentações fonéticas da poesia concreta e dá continuidade ao tom irônico do enunciador. As orações introduzidas pelo advérbio de negação é outra repetição constante nos poemas de Gullar. Neste caso, o depoimento do poeta, como já foi dito, desenvolve-se por meio de negações que, ironicamente, finge rejeitar uma concepção de poema defendida pelo enunciador. O verso “não sabe a fel nem sabe a mel” provoca um estranhamento na aproximação dos vocábulos semanticamente opostos: o fel, amargo e o mel, doce. Dizer que a poesia não sabe ou conhece esses extremos só comprova a ideia de que a poesia é de papel, ou seja, não tem vida, ou não traz as características daquilo que é natural, como a “açucena”.

A açucena, flor de grande beleza, nasce, desabrocha e morre, tem uma vida breve, ao contrário da flor idealizada concretista (sem haste), que “não tem passado nem futuro”, “não fede nem cheira”, como desejaria o enunciador de “Não Há Vagas”. Gullar afirma, portanto, que a sua poesia quer falar sobre a brevidade das coisas, sobre a mutação da vida, cuja poesia deve renascer a cada dia,o que será retomado no final do poema.

Os versos “E não está sujeito a traça/ pois tem a proteção do inseticida” parecem remeter ao discurso publicitário, pois o poeta, ao depor, elenca uma vantagem do poema, como quem quisesse vendê-lo ao seu interlocutor. A interdiscursividade promovida reforça a imagem do poeta concretista como um mercador de poesias, mais interessado em criar um produto perfeito e de fácil aceitação do que aquela poesia que sai às ruas para comprar jornal e assim

possa “falar o dia”. Também nesses versos nota-se a oposição semântica continua no jogo das palavras “inseticida/vida”. O homeoteleuto, apesar de aproximar sonoramente as palavras, propõe, no caso, uma oposição que reitera o confronto que permeia o fazer poético entre o poema e a vida. Esse confronto se confirma na negação do último verso da terceira estrofe no qual o eu que fala no poema se direciona claramente para um tu: “Creia/ o meu poema está infenso à vida”. Duas palavras chamam a atenção neste verso: o verbo “estar”, no presente do indicativo, ao contrário do verbo “ser”, revela o estado passageiro em que se encontra o poema; o adjetivo “infenso”, portanto, mostra que o poema é adverso, nega a vida apenas por um momento em que se baixa uma portaria que proíbe a relação entre vida e poesia.

Nos versos da quarta estrofe, o enunciador assumirá novamente os motivos para manter-se tão distante da vida: ela é suja, dura e, principalmente, insegura:

> Claro, a vida é suja, a vida é dura.
> E sobretudo insegura:
> “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 e Família, afirmou descaradamente: Traí ele, sim. O amor acaba, seu juiz.”

Nota-se que o primeiro verso é introduzido pela interjeição “Claro”, que indica concordância em relação ao último verso da estrofe anterior (“O meu poema está infenso à vida”) e ao que as duas orações subsequentes apresentam: “a vida é suja, a vida é dura./ E sobretudo insegura:”. Os adjetivos, semanticamente negativos e atribuídos à vida, de certa forma, asseguram o fato de o enunciador posicionar o seu poema como contrário à vida. Mas deve-se lembrar que esse posicionamento não passa de uma ironia no poema, talvez para driblar a censura ou mesmo para fortalecer o discurso contrário, que defende que a poesia deve ser humana, ligada à vida. De fato, há aqui uma reiteração da crítica ao Outro representado pela poesia concreta: a noção de que a poesia seria tão fria e mecânica, tão próxima da interpretação dos exegetas do Direito, científica, com suas normas estéticas e senões que se

impõem e castram o poeta. Observa-se que o próprio corpo do poema – a sua métrica irregular, a escolha das palavras, a sua profusão e riqueza de elementos da realidade – é por si só um manifesto anti-concretista. O poema flui entre as reminiscências do enunciador, no vai-e-vem de ideias que se desenvolvem e são entrecortadas por outras do passado e logo se misturam à visão do poeta sobre como deve ser o poema: apaixonado, revolucionário – tudo o que a poesia concreta, tão adequada às prescrições, não era.

Os adjetivos com carga semanticamente negativa que caracterizam a vida são ilustrados por meio das citações, que formam os versos seguintes entre aspas, expostos como se fossem manchetes de jornal, como se observou na segunda estrofe, que podem representar o estado do contexto da época: um poeta sendo preso por atividades subversivas; a falência de uma fábrica, o desemprego; e o depoimento de uma mulher adúltera.

Não cabe na poesia concreta o perigo que corre a vida do poeta Casimiro de Abreu, agora que foi detido por atividades suspeitas. Não cabe a dureza e o sofrimento da vida dos funcionários demitidos da Fábrica de Fiação Gamboa, nem a sujeira de uma mulher adúltera que ousa confessar descaradamente ao juiz que traiu seu marido. No começo dessa estrofe, o enunciador retoma o que havia sido abandonado ao anunciar no início do depoimento para enunciar um discurso conservador que de fato compactua com a ideia de que a arte não deve tratar das barbaridades da vida. O fato de a estrofe começar com o “Claro” revela que o enunciador de fato concorda com a ideia de que o poema deve negar a vida. Não se pode esquecer de que Gullar foi um dia também um poeta concreto, portanto “A Poesia” trata da ruptura dele com o movimento. Assim, a cenografia engloba dois Gullares: um pré concretista nessa primeira parte e um pós concretista, que só nascerá após a sua resolução, que veremos em breve.

É curioso constatar que o poeta detido tenha sido logo Casimiro de Abreu, cuja poesia romântica não poderia ser mais contrária ao ideário daquela mesma “patrulha” concretista que inquirira o poeta da estrofe anterior, o que gera um efeito de sentido cômico, ao fazer imaginar a cena validada da manchete de jornal com um poeta tão inofensivo quanto Casimiro de Abreu sendo levado algemado à delegacia. Esse tom cômico, cheio de ironia, e a forma inesperada como o enunciador o introduz, desestabilizando o

coenunciador, é um dos trunfos estilísticos do poema. Há algo mais a dizer sobre a escolha de Casimiro, autor do antológico poema “Meus Oito Anos”, que será intertextualizado – o poema ou elementos dele - ao longo dos versos de “A poesia”, como na próxima estrofe, extraída de “Ciranda Cirandinha”:

O anel que tu me deste
era vidro e se quebrou
o amor que tu me tinhas
era pouco e se acabou

A quinta estrofe cria um efeito lúdico e promove uma cisão tanto estrutural quanto semântica, visto que o enunciador faz uma intertextualidade ao citar um trecho da canção popular “Ciranda ciradinha”. Em versos redondilhos, a canção promove uma ruptura dentro do poema que é marcado por versos irregulares. Se estruturalmente a canção não parece compatível com o poema, não se pode dizer o mesmo da temática e da ligação dos versos populares com os versos anteriores e posteriores.

A estrofe retoma a temática do amor (que se acabou) presente na declaração da adúltera Rosa Gonçalves, metaforizando a relação de Gullar com os concretistas. Rosa reconhece que “Traiu ele sim”, isto é, reconhece a traição ao marido, assim como o Gullar concretista sente que começa a abandonar a poesia concreta para se aproximar daquela poesia que ria dos exegetas e dos cientistas no início do poema, e que se revelará mais à frente, ao passo em que sente o seu amor pelo movimento de vanguarda desaparecer. A voz que entoa o verso é a da poesia concreta, já antecipando o fim do casamento com o poeta. O verso da cantiga de roda também amplia o signo da infância introduzido pela figura de Casimiro de Abreu, que será retomado mais à frente. Como ele remete à infância, remete também ao começo do amor, sobre o qual o poeta passa a pensar, agora que ele se quebrou, pois era de vidro – portanto, era frágil.

Na sexta estrofe, é visível como a estrutura dos seis primeiros versos ganha uma regularidade métrica, entre redondilhos maiores, eneassílabos e hendecassílabos, talvez pela manutenção de uma coerência estrutural com os versos da canção popular, mantendo também o ritmo da música:

Era pouco? Era muito?

Era uma fome azul e navalha
uma vertigem de cabelos e dentes
cheiros que traspassam o metal
e me impedem de viver ainda
Era pouco? Era louco,
um mergulho
no fundo de tua seda aberta em flor embaixo
onde eu morria

Percebe-se que fragmentos da canção são inseridos nos versos como a expressão “era pouco” e o verbo “ser” no pretérito imperfeito do indicativo que é reiterado, criando uma estrutura paralelística. Porém, inserido no contexto do enunciador, a expressão aparece na forma de interrogativas que introduzem a noção de incerteza, de dúvida, talvez de memórias que são trazidas à tona sem que se saiba descrever o que exatamente se vê. Fragmentos de uma realidade são expostos metonimicamente “cabelos”, “dentes”, “cheiros”, “metal” como uma vertigem, que introduzem imagens de algo que ficou no passado e não foi completamente terminado. A presença apenas de interrogações e uma vírgula corrobora para o estado de vertigem do enunciador, bem como do fluxo de pensamento. A vida, mesmo que ironicamente rejeitada no início do poema, vai se infiltrando nele, mesmo que precária e paradoxalmente sob o signo da morte e do amor, conforme comprova o vocabulário e expressões de um campo lexical, como “navalha”, “cabelos”, “dentes”, “cheiros” e “morria”, “seda aberta”, “flor”, que simulam o ato sexual e o orgasmo como uma “pequena morte”.[16]

Antes de se chegar a essa imagem (ato sexual), observa-se nos versos dessa sexta estrofe que no princípio, o amor “era uma fome azul”, isto é, uma fome terrível (intertextualidade com “estar azul de fome”), um apetite insaciável. A “navalha” remete ao corte e ao vermelho, ao sangue e, portanto, a um amor agressivo e intenso. A “vertigem de cabelos e dentes” do casal se amando, enquanto se beijam e mordem, e cheiros que traspassam o metal, isto é, mais fortes que uma das mais sólidas substâncias (em contraste com o amor que era de vidro) e impedem o enunciador de viver ainda (e portanto não era pouco, pois a memória desse amor persiste no agora). Era um mergulho no fundo da seda aberta em flor que metaforiza, ao mesmo tempo, a genitália

16 É importante destacar que essa estrofe recupera cenas enunciativas frequentes em poemas de livros anteriores de Ferreira Gullar, como *A luta corporal* e o *Vil Metal* e posteriores, como *Poema Sujo*.

feminina e o papel onde o poeta morria, provavelmente em dois sentidos – o "morrer" do clímax sexual ("la petite mort" de Georges Bataille) e a morte do Gullar poeta concreto.

Os versos subsequentes "Branca e verde/ branca e verde/ branca branca branca branca" também retomam procedimentos técnicos próprios da poesia concreta/neoconcreta produzida por Ferreira Gullar em 1957-1958. A ruptura sintática é evidente, apesar da presença da conjunção aditiva "e", que liga as palavras, nota-se que, isoladamente, os versos podem ser vistos como um poema concreto composto por apenas duas palavras que são repetidas e justapostas. Mas vistos como versos que compõem uma sequência no poema, em diálogo com os versos iniciais que criticam os "cientistas" e "exegetas" da linguagem, pode-se pensar que se trata tanto de uma crítica quanto de uma autocrítica do enunciador à poesia concreta. Isso demonstra que o poeta ainda não se libertou da poesia concreta, ela ainda está presente dentro dele.

A estrofe revela o ponto de transição entre aqueles dois Gullares: um novo, que representa o discurso e o fazer poético do Gullar do "*Poema Sujo"* e de "*Não Há Vagas*", e que é o seu Mesmo, mas que de repente torna a ser o velho Gullar concretista, como quem retoma um velho cacoete, ou como se tivesse sido condicionado, aprisionado ao modo concretista de fazer poesia, e que só é interrompido quando a própria poesia, sentada ao divã, passa agora a rir dele, agindo como um dos exegetas ou cientistas que queriam aprisioná-la na segunda estrofe, e dos quais ela ria então. Essa estrofe ilustra o nascimento do fazer poético de Gullar por meio dos traços discursivos e estilísticos que serão a sua marca a partir deste ponto: um forte apelo sinestésico (*a fome, a vertigem, os cheiros*) e imagético (*a navalha, os cabelos, os dentes, a seda aberta em flor embaixo*), a métrica e a rima irregulares, enquanto ele anuncia a morte do poeta dos versos concretistas, o que é reforçado pela repetição da cor *branca* na última linha. Não se pode esquecer da intertextualidade que essa estrofe estabelece com um outro poema de Gullar, de sua fase concreta:

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

(GULLAR, 2000, p.102)

O tom irônico do enunciador irrompe novamente aqui, bem no meio do poema, quando decide realizar o sepultamento do Gullar concretista à moda concretista. Flores brancas são flores de funerais. O Gullar enunciador de *Verde Erva* se esforçou em "*fazer a palavra erva eclodir*" de dentro da palavra "verde", mas ainda precisou acrescentar a palavra "erva" ao poema para fechar o campo de significação de seu interlocutor satisfatoriamente. Nesta estrofe de "A Poesia", no entanto, ele atinge a perfeição estética concretista. Não se pode interpretá-lo, no entanto, sem antes recorrer aos últimos versos da estrofe anterior:

um mergulho
no fundo de tua seda aberta em flor embaixo
onde eu morria

Há duas cenas validadas em diálogo aqui: a do casal fazendo sexo (fazer poesia = fazer sexo, fazer amor – por isso o amor acaba = a poesia acaba), conforme já exposto, e uma outra, de um funeral. Na primeira, o *mergulho* corresponde à penetração na vulva da mulher por entre os tecidos de sua roupa (*a seda aberta em flor embaixo*) onde ele atingia o orgasmo (*morria*); na segunda, o *mergulho* é a descida do corpo ao fundo da terra, o sepultamento. Mas quem morre não é o homem Gullar, e sim o poeta concretista Gullar, portanto a *seda aberta em flor* remete tanto às flores brancas do funeral, quanto à *seda aberta* e *branca* do papel, tela onde o poeta concretista compõe a sua poesia, e solo no qual o poeta se enterra, ou melhor, desaparece, confundindo-se com o branco. O poeta compõe um dos seus

melhores poemas concretistas para sepultar de vez o próprio Gullar concretista.

Os próximos versos reintroduzem a poesia personificada que reaparece como testemunha dos fragmentos narrativos apresentados pelo enunciador:

E agora
recostada no divã da sala
depois de tudo
a poesia ri de mim
Ih, é preciso arrumar a casa
que Andrey vai chegar
É preciso preparar o jantar
É preciso ir buscar o menino no colégio
lavar a roupa limpar a vidraça

A sintaxe discursiva é retomada, bem como a estrutura paralelística na expressão “É preciso...”. A poesia, situada no tempo, “agora”, e no espaço, “recostada no divã”, parece alienada e tão dispersa quanto na situação inicial do poema, na qual “vai à esquina comprar jornal” e ri. Nota-se que os versos introduzidos pela oração “É preciso...” pressupõe uma outra voz presente, a da dona de casa que se prepara para as atividades domésticas: receber alguém, arrumar a casa, preparar o jantar, buscar a criança na escola etc. Vale observar se essa voz de uma pressuposta dona de casa não pode ser a manifestação da própria poesia personificada e inserida na vida miúda de seu lar. A presença dos verbos no infinitivo reforça a noção da rotina diária (ininterrupta) da dona de casa, como será analisado a seguir.

Ainda sobre os versos em questão, pode-se dizer que a poesia ri do poeta Gullar, talvez porque se revela concretista até na hora de sepultar seu lado concretista, ou talvez porque tenta matar em si algo que não é a poesia de fato, mas um simulacro de poesia. É aqui que o enunciador retoma a cena enunciativa para recuperar algumas cenas validadas do cotidiano pequeno-burguês urbano: arrumar a casa, preparar o jantar, buscar o filho no colégio. Enfim, a rotina do dia a dia que acredita ser a vida, mas que não é nada além de um simulacro de vida, assim como a poesia de que Gullar agora se afasta não é a poesia de verdade, já que ela está viva, bem no divã da sala, rindo do poeta que age como se fosse o seu psicanalista. O trecho também traz em si uma crítica ao casamento, ao cotidiano, à monotonia e à repetição, a vida sem

aventuras e fundada em um contrato que faz com que o amor/ inspiração se apague. Assim como os concretistas, amarrados ao saber formalista, subscritos em seus manifestos, presos a uma forma que faz com que a vida se torne monótona. A monotonia que levou Rosa Gonçalves a trair seu marido, já que estava a ele presa pelas convenções sociais e pelo seu Manifesto Concretista matrimonial, a monotonia viciante e corruptora que sepulta a centelha poética de Gullar, que também procura a poesia em meio a uma crise de inspiração. É ainda uma crítica ao modo de vida burguês dos membros do grupo paulistano, uma vida segura, limpa e mole, ao contrário daquela vida insegura, suja e dura que é a massa com que o poeta faz a sua poesia, a vida do povo oprimido do qual Gullar se vê como porta-voz e que eles, no simulacro marxista de Gullar, querem bem longe do Concretismo.

Nos versos seguintes dessa estrofe, é retomada a cenografia do fluxo de memória em que o enunciador prossegue com o questionamento sobre quão intenso era o amor que sentia, o que se constrói por meio da sobreposição de duas vozes discursivas dissonantes: uma do enunciador em dúvida sobre a força daquilo que sentiu um dia,

(era muito?era pouco?
era calmo? era louco?)

E uma outra voz que se sobrepõe a essa, a voz da realidade, da conclusão final:

O amor

(...)
passa

O novo poeta, que ainda não nasceu, e cuja identidade está tão fragmentada quanto o próprio poema - agora que não possui mais uma poesia para chamar de sua, como no início de sua aventura concretista – prossegue, de qualquer modo, com o curso do poema, agora brincando com a sonoridade das palavras “vidraça” e “passa” das estrofes anteriores, prosseguindo a rima em uma alternância entre “assa” e “ácia”:

lavar a roupa limpar a vidraça
O amor

(...)
passa

A infância
passa
a ambulância
passa

Só não passa,Ingrácia,
a tua grácia!

O tom irônico do enunciador atinge um nível estratosférico ao flagrar-se, agora, fazendo uma rima constante ao gosto dos poetas românticos, dos quais escarnece por representarem também o seu Outro (curiosamente, assim como os concretistas, que queriam subverter a rima clássica). Dentro desse espaço discursivo, Gullar afirma a um só tempo que, se não é o poeta concretista de outrora, também não retornará àquilo que negado já estava: não tentará ser agora como o "subversivo" Casimiro de Abreu, que também mata em sua poesia por meio do humor e do sarcasmo que encerram os versos finais da sexta estrofe. O enunciador altera gráfica e foneticamente a palavra "graça" para rimar com o nome próprio "Ingrácia". Esse efeito sonoro e gráfico, sob o signo da infância, retoma tematicamente o poema "Meus Oito Anos", de Casimiro de Abreu e os versos da cantiga de roda "Ciranda Cirandinha", visto que o humor espontâneo e subversivo da estrofe soa bastante como alguma peraltice, molequice, remetendo à cena validada do aluno que, em meio à declamação do poema pelo professor, faz um comentário enviezado que o desestabiliza. Ainda nessa estrofe, os versos retomam o diálogo com a cantiga de roda, também, a partir de alguns elementos como a oração "era pouco" e a temática do amor passageiro. A repetição do verbo "passar", no presente do indicativo, reforça a noção de efemeridade da vida e mutabilidade do mundo, tema caro à poesia lírica e que é refletido na sétima estrofe:

E pensar que nunca mais terei
real a efêmera (na penumbra da tarde)
como a primavera.
E pensar
que ela também vai se juntar

ao esqueleto das noites estreladas
e dos perfumes
que dentro de mim gravitavam
feito pó
(e um dia, claro,
ao acender um cigarro
talvez se deflagre com o fogo do fósforo
seu sorriso
entre meus dedos. E só).

A estrutura paralelística formada pela expressão “E pensar que...” introduz dois períodos nos versos acima que se encerram com os três pontos finais. O uso dos parênteses reforça o aspecto reflexivo e explicativo dos versos, conforme se nota no sentido do verbo “pensar” no infinitivo, que se contrapõe ao sentido efêmero das imagens “penumbra da tarde”, “perfumes”, “pó”, “cigarro”, “fogo do fósforo”.

Nesta estrofe, o enunciador retoma o discurso nostálgico da infância do poema de Casimiro de Abreu, recusando-se, no entanto, a enunciá-lo à moda dos românticos, mas segundo o discurso poético do poeta Gullar que enuncia metalinguisticamente o seu fazer poético, criando o seu caminho à maneira em que nele se movimenta por meio de uma releitura intertextual de alguns elementos de “Meus Oito Anos”. O enunciador lamenta o fim da infância, da inocência, ao mesmo tempo em que lamenta o fim da poesia e a inspiração que dela vem e que ele imagina ter morrido, como o amor da cantiga de roda (“era pouco e se acabou/ era vidro e se quebrou”).A infância, da qual não resta senão a memória (“esqueleto”) é recuperada por meio das figuras presentes na poesia de Casimiro de Abreu sem, no entanto, tentar emular o seu estilo. A infância, real e efêmera como a açucena é signo tomado pelo poeta do inquérito no início do poema para ilustrar o contrário (Outro) da sua poesia concreta, “*infensa à vida*”. A mesma “açucena” que resume bem a cronografia do poema, que tematiza o nascimento, a maturidade e a morte do poeta e o seu renascimento, em que ele e a poesia se tornam um só.

Na sequência a seguir, observam-se como os versos do poema retomam, mesmo que fragmentariamente, a poesia “Meus oito anos” (destacada em itálico), de Casimiro de Abreu:

E pensar que nunca mais **a** terei (*a infância*)

real e efêmera - (*como a açucena*) (**na penumbra da tarde**)
"*Naquelas tardes fagueiras*
À sombra das laranjeiras
Debaixo dos bananais"

como a **primavera**.
"*oh, dias da minha infância,*
oh, meu céu de primavera"

E pensar
que **ela**[17] também vai se juntar
ao esqueleto das **noites estreladas**
"O céu bordado d' estrelas"

e dos **perfumes**
que dentro de mim gravitavam
feito **pó**

"- *Respira a alma inocência*
Como perfumes a flor;
(...)
A terra de aromas cheia,"

Assim como a infância foi passageira no poema de Casimiro de Abreu, nos trechos de "A Poesia", citados anteriormente, ela também acaba, resta apenas como esqueleto (memórias), como a poesia que ficou no passado, os namoros concretistas/ neoconcretistas que se foram. Chega a hora de o poeta renegar de vez o credo estético que até então o impedia de acessar a poesia de maneira plena. O enunciador declara, portanto, que a sua poesia não visa deter o fenômeno da vida com palavras, mas fundir a vida com ela, dar a ela voz, fundindo-se o poeta e a poesia (*fazê-la voz*) para que ela possa arder como o fogo poético que, caso permanecesse fiel ao ideário concretista, seria apenas papel. A terra metafórica onde o poeta concretista fora enterrado é diferente daquela terra viva e fértil da infância, rica em perfumes que "gravitavam feito pó" dentro do menino Gullar:

17 A musa poesia e a inspiração, que o enunciador lamenta ter perdido, como quem lamenta ter perdido a mulher amada,e como de fato a perdem os concretistas – sobre a qual houve um amor intenso que depois se apaga por se perder na monotonia do dia a dia do fazer poético concretista – acaba por representar não mais que uma memória de um tempo feliz no qual se carrega junto às outras memórias, como a infância.

Poesia – deter a vida com palavras?
Não – libertá-la,
fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-
esia – falar
o dia
acendê-lo do pó
abri-lo
como carne em cada sílaba, de-
flagrá-lo
como bala em cada não
como arma em cada mão

A pergunta inicial "*Poesia – deter a vida com palavras*?" resgata o seu posicionamento original a respeito da poesia, de que não é feita de palavras apenas, mas de fogo, de voz, portanto, de vida, paixão, renovação. A metáfora do fogo pode se associar também ao "*pó*", resultado da ação do fogo sobre as coisas. Ao dividir a palavra "*poesia*" em duas sílabas "po-esia", o enunciador coloca em destaque a primeira sílaba, que pode ser uma crítica à forma como os poetas concretos dividiam as palavras no espaço em branco do poema. A sequência dos versos comparativos "*como bala em cada não/ como arma em cada mão*" forma uma estrutura paralelística e argumentativa que, conforme Fiorin, "as comparações têm um papel pedagógico forte, pois dão concretude àquilo que é uma abstração" (2015, p.124).

Também, o enunciador retoma a figura do pó, não aquele pó (*E só...*) morto e estéril no qual todas as lembranças se reduzem, não o pó das cinzas do cigarro, luto que o poeta guardara da suposta morte da poesia, mas o pó ígneo que há na "*bala em cada não*" (com o qual o poeta se nega a "*deter a vida com palavras*"), o mesmo pó dentro da"*arma em cada mão*" e que torna possível a revolução do Gullar militante: pólvora. Gullar professa agora a sua fé em uma poesia que "*fala o dia*" (discorre sobre a experiência humana, a realidade, um dia por vez, o presente), "*acendê-lo do pó*" (a poesia transfigurada em Fênix e que, portanto, nasce e morre a cada dia), e abre "*o dia*" "*como carne em cada sílaba*" (poetisa a dor da existência humana – *o dia* - como se em cada sílaba sentisse a dor de ter aberta a própria carne). A "carne em cada sílaba" parece deflagrada como a bala de uma arma que explode nos sons das aliterações das consoantes oclusivas /p/ e /b/ presentes na última estrofe na qual se observa uma tentativa de "onomatopeizar" o barulho do tiro ou a explosão da bomba, da súbita paixão e da poesia, que nasce do espanto:

E sú**b**ito da calçada so**b**e
e ex**p**lode
junto ao meu rosto o **p**ás-
saro? O **p**ás-
?
Como chamá-lo? **P**om**b**o?**B**om**b**a? **P**rom**b**o? Como?
Ele
bicava o chão há **p**ouco
era um **p**ombo mas
sú**b**ito ex**p**lode
em ajas **b**rulhos zules **b**ulha zalas
e foge!
como chamá-lo? **P**ombo? Não:
poesia
paixão
revolução

Os versos reintroduzem na poesia uma narrativa cotidiana aparentemente banal ("*E súbito da calçada sobe*..."), mas que promove inquietações no enunciador que ainda fragmenta palavras, como "pássaro" e jogando com as aproximações sonoras entre "Pombo", "Bomba", as aliterações em "p" e "m", as assonâncias em "a" e "o". A sequência de palavras no verso "em ajas brulhos zules bulha zalas" parece mais uma justaposição de palavras que chamam mais a atenção pelo som, como uma onomatopéia do arrulhar do pombo ou a explosão do tiro da arma, da bomba etc, conforme já foi observado.

O enunciador termina o poema com uma cena que ilustra bem o seu novo fazer poético. Nela, a imagem de algo que "súbito da calçada sobe e explode"– talvez a calçada da mesma rua em que Gullar empreendera a sua revolução "deflagrando o dia" "como bala em cada não" ou "como arma em cada mão". Ele tenta identificar esse objeto que, como a bomba, explode por meio da pólvora, mas se detém após enunciar a sua primeira sílaba – pás – e a conclui, indeciso (a interrogação revela) com as demais sílabas – "saro". Não se pode perder de vista que da palavra *pássaro* para *passado* há apenas um fonema que as diferencia. A metaforização do passado no pássaro (pomba) que foge revela também que o poeta agora está livre do passado que remoera tanto. Por fim, a palavra "pombo", citada três vezes nos versos, pode ser a metáfora da forma de poema que explode com a sintaxe e consigo mesmo. Nesse sentido, o enunciador faz uma crítica à poesia que foge dos conteúdos e

se afirma como um jogo de palavras e sons. O enunciador, até há pouco, revirava-se entre as suas memórias, processo que só foi interrompido pela sua resolução em seguir a poesia verdadeira. Há ainda outra questão: “pás”, primeira sílaba de *pássaro*, é um homófono de “paz”, um dos significados consagrados ao símbolo pomba. Ele ironiza a fórmula concretista e a sua obsessão pelo signo linguístico:

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

Esse verso mostra o quanto o poeta se encontra alheio às vertentes semióticas da poesia, mostrando-se muito mais preocupado em poetizar o fenômeno da explosão em si – e cujo significado não precisa estar de acordo com o significante. Era um pombo de fato, pois “*bicava o chão há pouco*”, mas pombos não explodem, muito menos em “*ajas brulhos zules bulha zalas*”, seja lá o que isso queira dizer. Da mesma forma, o que se espera que sejam “ajas brulhos zules bulha zalas” quando tais significantes não podem ser encontrados na língua? Claramente, o poeta faz uma brincadeira com as palavras asas, brilhos, luzes, bolhas e alas (alado) e que, apesar de não seguirem o rigor da ortografia, elicitam a ideia de uma explosão colorida de maneira muito mais rica do que se assim não o fosse, já que tais palavras remetem às onomatopéias que uma cena validada de explosão carregam em si.

Por fim, após várias interrogações sobre como se referir à poesia, na qual o enunciador acredita, o advérbio de negação “não” introduz com dois pontos o real posicionamento sobre o que é a poesia: “paixão”, “revolução”, dois substantivos abstratos que definem bem o momento da voz militante de Ferreira Gullar. A rima entre as duas palavras não só as aproxima sonoramente, mas também do discurso da esquerda, do socialismo e do posicionamento mais rebelde e engajado do poeta os anos 60 e 70. Vale ressaltar que esse posicionamento não só reflete uma postura política no contexto, mas também estética. A paixão traz a subjetividade à poesia e, acrescida a noção de revolução, traduzem-se como movimentos impetuosos, sendo este último, de caráter social e político.

No próximo item deste capítulo, observa-se que a voz militante vai, aos poucos, calando-se, para dar lugar a um fazer poético mais ajustado com as

questões estéticas e metafísicas e menos a expressão de um poeta revolucionário. Essa oscilação entre o estético e o político-social será o dilema de alguns poemas, como será visto a seguir.

3.2. A Poesia entre a multidão e a solidão

> (...)
> Uma parte de mim
> é multidão:
> outra parte estranheza
> e solidão.
> (...) (GULLAR, 2000, p.335)

Os poemas que serão analisados a seguir foram publicados nos livros *Na vertigem do dia* (1975-1980) e *Barulhos* (1980-1987) e revelam um dos principais dilemas do fazer poético gullariano explicitado em seus poemas metalinguísticos, por meio de duas práticas opostas: a da poesia que deve ser a representação de uma voz social, política e a poesia que deve se pautar no próprio processo de criação como uma prática contemplativa ora particular, individualizada e existencial, ora ontológica, metafísica e universalizante.

Os poemas analisados no item anterior revelaram, sobretudo, a primeira faceta metalinguística do poeta, da voz social, militante da poesia. Nesta parte verificam as incertezas sobre esse fazer poético e uma oscilação entre essas duas práticas que são claramente observadas nos dois poemas a seguir, “Poema Obsceno” e “Traduzir-se”, ambos do livro *Na vertigem do dia*. Parte-se da análise do primeiro poema:

Poema Obsceno

Façam a festa
        cantem e dancem
que eu faço o poema duro
                o poema-murro

sujo
como a miséria brasileira
Não se detenham:
façam a festa
Bethânia Martinho
Clementina
Estação Primeira e Mangueira Salgueiro
gente de Vila Isabel e Madureira
todos
façam
a nossa festa
enquanto eu soco este pilão
este surdo
poema
que não toca no rádio
que o povo não cantará
(mas que nasce dele)
Não se prestará a análises estruturalistas
Não entrará nas antologias oficiais
Obsceno
como o salário de um trabalhador aposentado
o poema
terá o destino dos que habitam o lado escuro do país
- e espreitam. (GULLAR, 2000, p.338)

No título, já se observa o adjetivo ("obsceno") que caracteriza o substantivo "poema" e lhe atribui o sentido de imoral, subversivo, impuro, significados esses que vão permear várias imagens no poema. Escrito em versos livres, a divisão do poema em estrofes não é clara, visto que esses versos parecem "dançar" ora à esquerda ora à direita do espaço em branco da página, talvez imitando o ritmo da música, do samba, conforme as referências a músicos da canção popular brasileira e às escolas de samba nos nono e décimo versos.

O poema se inicia com três orações imperativas: "Façam a festa/cantem e dancem" que introduzem um "tu", um coenunciador a quem se dirige o enunciador no verso "que eu faço o poema duro", gerando uma oposição entre duas produções artísticas que são mais detalhadas nos versos seguintes. A oposição é também garantida pelo uso da oração subordinada adverbial "que eu faço o poema duro", o "que" tem valor de explicação, podendo ser substituído, por exemplo, pela locução "uma vez que". Dessa forma, os três versos iniciais se apresentam como asserções que não apresentam uma relação de causalidade, mas de oposição. Discursivamente, essa primeira estrofe estabelece o Outro do poeta: enquanto todos se divertem com o

Carnaval, o poeta forja o seu poema duro como o ferro, sujo como uma oficina mecânica, desce “murros” com sua marreta. A estrofe retoma os adjetivos “sujo” e “duro”, encontrados regularmente em par na poesia de Gullar (vide “Não Há Vagas”), utilizados para descrever a miséria brasileira. Há na ironia (recurso argumentativo, segundo Fiorin, mais uma vez) do enunciador duas vozes que se repelem: a que diz a todos para que continuem com a dança e a cantoria e uma outra que diz que ele trabalhará duro enquanto fazem a festa, isto é, não se juntará à festa porque ele deve prosseguir com o seu ofício duro e sujo como o de operários.

O fato de que enunciador pareça alheio aos operários que também festejam o Carnaval remete a um tom ressentido, amargo, como se o poeta estivesse se sentindo preterido pela alegria do Carnaval e do povo (que sempre fora a sua fonte de inspiração) em festa. Talvez o poeta veja a festa como um veículo de alienação do povo, que o distancia da agenda de protestos e planos de ação para que se opere a tão sonhada revolução que o Gullar militante canta em alguns de seus poemas. Essa hipótese ganha força quando se considera que o poema foi lançado no momento em que o poeta retornava ao Brasil depois de seu exílio na Argentina, em 1977.

Como se notou no título, outros adjetivos surgem e corroboram com o sentido de “obsceno”, são eles: “duro”, “murro” e “sujo”, palavras diferentes, mas com semas comuns. Nota-se a proximidade sonora das palavras: a aliteração em “r”, que realça o labor com a linguagem e a assonância em “u” e “o”, que causa uma sensação de fechamento e escuridão que se opõe à assonância em “a” e “e” presentes nos dois primeiros versos que promovem uma noção de abertura, clareza, que se refletem semanticamente no clima de extroversão e descontração da festa, da dança.

O poema “duro”, “murro”, difícil de penetrar, consistente, desagradável ao ouvido, que pode machucar como um soco e ser suja como a miséria brasileira estabelece um conflito entre duas manifestações artísticas opostas: a poesia e a música popular brasileira (o samba, em especial). O adjetivo “sujo”, ao caracterizar o substantivo “poema”, trata de uma referência intertextual ao livro *Poema Sujo*, escrito por Ferreira Gullar durante o exílio em Buenos Aires, e resgata o sentido da sordidez e da impureza do cotidiano humano, porém, no

“Poema Obsceno”, parece mais relacionado às condições do país, conforme a comparação feita pelo enunciador à “miséria brasileira”.

Nos versos seguintes, as orações imperativas continuam direcionadas, agora, para os “donos” da festa: “Bethânia Martinho/ Clementina/Estação Primeira e Mangueira Salgueiro/ gente de Vila Isabel e Madureira/ todos façam/ a nossa festa”. É importante observar que o enunciador não se exclui da festa promovida por esses protagonistas, o pronome possessivo “nossa”, na primeira pessoa, comprova isso, mas ao mesmo tempo, a noção de pertencimento parece mais ligada à noção cultural e nacional, de que o Carnaval é uma festa tradicional e logo pertence a todos que são brasileiros, do que um desejo do enunciador em participar efetivamente dessa festa. O fato de o poeta trazer à lista alguns dos expoentes do samba à época, alguns deles caros à sua esposa, Thereza Aragão (que, ao lado de Nara Leão, Beth Carvalho e outros foi uma das entusiastas de um movimento de revalorização do samba e da cultura negra nos anos 80), além de mencionar o nome de duas das maiores rivais do universo carnavalesco carioca de forma errada (Estação Primeira e Mangueira Salgueiro, quando o correto seria Estação Primeira de Mangueira e Salgueiro) parecem confirmar e reforçar aquele tom ressentido e até mesmo *blasé*, como se o nome das escolas parecesse não ter qualquer importância para o poeta.

O tom ressentido do enunciador e de até certo desprezo pelo Carnaval é reforçado pela oração subordinada adverbial temporal “enquanto eu soco este pilão/ este surdo poema”, que mostra que o objetivo do enunciador é outro. A imagem do murro é retomada por meio do “soco” e novamente a oposição entre a poesia e o samba é reiterada. Socar o pilão e o surdo poema representam a força e o impacto que o enunciador quer causar, apesar de estar longe do alcance do samba diante das massas, do povo. A palavra “surdo” tanto pode ser um adjetivo que atribui o significado aquele que não ouve, no caso, o poema, que deve estar surdo à festa, ao samba e associado à música popular, como substantivo; “surdo” pode representar o instrumento musical “socado” pelo enunciador que também soca o pilão, metáfora do poema. Nesse sentido, o “surdo” é um tambor de som abafado, como o poema, em oposição ao som contagiante e explosivo do samba, produziria um ruído contido, reprimido.

Os versos seguintes geram um paradoxo que acentuam o conflito do enunciador:

este surdo
poema
que não toca no rádio
que o povo não cantará
(mas que nasce dele)
Não se prestará a análises estruturalistas
Não entrará nas antologias oficiais
Obsceno
como o salário de um trabalhador aposentado
o poema
terá o destino dos que habitam o lado escuro do país
- e espreitam

As duas orações subordinadas adjetivas restritivas ("que não toca no rádio/ que o povo não cantará") acentuam o contraste entre o samba e o poema; este último não estará na boca do povo e não tocará no rádio, por ser obsceno, imoral, por revelar a verdade, "mas que nasce dele" (do próprio povo), ou seja, mesmo não atingindo a grande massa, o poema é motivado pelas preocupações sociais. Nesse sentido, os versos retomam temáticas anteriores, como as da poesia "meu povo, meu poema", analisada no item anterior. Vale destacar que a conjunção adversativa "mas", no verso entre parênteses, funciona como um operador argumentativo que apresenta argumentos que se contrapõem, visando a uma conclusão contrária que é reforçada nos versos subsequentes. Conforme já visto em poemas anteriores, as orações negativas são um recurso comum utilizado pelo poeta para convencer o leitor de seus posicionamentos. Destacam-se aquelas iniciadas pelo advérbio de negação "não": as duas orações reforçam o que o enunciador não deseja para a sua poesia, como se prestar a análises estruturalistas, crítica recorrente na poesia de Ferreira Gullar, conforme já analisado. O "obsceno" aqui não equivale apenas ao imoral, mas ao subversivo, contrário à ordem estabelecida das teorias e práticas poéticas vigentes e dominantes, das antologias oficiais que publicam os cânones da literatura. O poema, para o enunciador, ficará à margem de tudo, como na comparação com o salário do trabalhador aposentado.

Enfim, o efeito de sentido que se depreende é de que o poeta acredita que ninguém vai dar atenção ao seu poema, assim como ninguém dará atenção à miséria “dos que habitam o lado escuro do país/ – e espreitam”. Seria razoável apreender do discurso de Gullar um efeito de sentido de ingenuidade – afinal de contas, até mesmo esse povo miserável cuja realidade o poeta Gullar “berra” aos sete ventos também vai (ainda que em parte) festejar e se regozijar dos quatro dias de feriado; no entanto, o fato de ter colocado os ícones populares como os sambistas e escolas de samba “do lado de lá”, e que, longe de serem apenas sugeridos, foram citados pelo nome, como em uma lista de chamada, revelam o amargor e o ressentimento de um poeta que se desilude com as suas próprias crenças e, mais do que decepcionado, vê a si mesmo e a sua poesia esquecidas pelo povo que tanto cantou. Estabelece-se aqui uma crise de identidade do poeta que o acompanhará nas próximas décadas, e que apenas irá se resolver em *Muitas Vozes* e *Em Alguma Parte Alguma*.

Outro dado importante observado nos dez últimos versos é a forma como estão organizados, visualmente mais homogêneos, alinhados à esquerda da página, não falam mais de festa e sim do posicionamento solitário do enunciador em relação ao que será o poema. Percebe-se que nestes versos, os verbos no presente vão perdendo lugar para o futuro do presente do indicativo, introduzindo um tom profético, prevendo um legado de marginalização, no “lado escuro do país”, tão escuro quanto o “duro”, o “murro” e o “sujo”. O último verso, “- e espreitam”, sem um objeto que o complemente, sugere observar sem querer ser visto, vigiar. Mas quem espreita? Os que habitam o lado escuro do país, aqueles que estão à margem e à espera de que algo aconteça? Esse seria o destino do poema para o enunciador.

Publicado no mesmo livro, *Na vertigem do dia*, “Traduzir-se” deixa de lado as preocupações político-sociais do poeta e aponta para inquietações recorrentes na poesia gullariana entre os anos 60 e 80: buscar entender e definir o que é a poesia, do que ela é feita, qual a sua finalidade. Observa-se que os poemas analisados até o momento afirmam convictamente a questão social como a problemática principal do fazer poético. No poema a seguir, o enunciador não tem as mesmas convicções sobre a função social da poesia e instaura um dilema entre o social e o individual, entre uma ética e uma estética.

O problema está em harmonizar vida e obra do poeta ou traduzir uma parte na outra.

O título do poema permite uma reflexão apurada sobre o significado do verbo “traduzir”. Não se trata de uma passagem de um texto para outro, mas seria a saída do indivíduo de si mesmo, para se confrontar com um outro, um não-eu, e esse processo revela que só há língua (eu) diante de uma outra língua (não-eu). No caso da poesia em questão, não se fala de uma passagem de uma língua para outra, mas de um exercício de “tradução” pelo qual passa o poeta, de uma linguagem comum, da vida ao rés-do-chão, para uma linguagem poética.

Percebe-se que esse exercício de tradução, no poema, metaforiza o processo de autoconsciência do indivíduo, que pode ser observado na forma como o pronome reflexivo “se” une-se ao verbo “traduzir”, no título, e como o enunciador, nos versos, revela o confronto que se estabelece dentro de si, entre uma parte e outra:

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:

> outra parte,
> linguagem.
>
> Traduzir uma parte
> na outra parte
> — que é uma questão
> de vida ou morte —
> será arte?
>
> GULLAR (2000, p. 335)

A estrutura paralelística presente nas seis primeiras estrofes sugere a própria forma de tradução que coloca, em paralelo, duas línguas distintas e a substituição de uma pela outra, buscando equivalências, muitas vezes, difíceis de encontrar. Como observou Jakobson:

> (...) o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo 'no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo'(...) (2007, p. 64).

Ainda na concepção de Jakobson, "toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver dificuldades tradutórias, a terminologia poderá fazer empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas ou circunlóquios." (2007, p.67)

O exercício de tradução instaura uma verdadeira operação metalinguística, como a que o poeta faz em suas escolhas sonoras, lexicais, sintáticas e semânticas na tentativa de buscar interpretações da realidade e recodificá-la. No poema, as equivalências sintáticas nas seis primeiras estrofes, expressas por meio da construção "Uma parte de mim.../outra parte...", coloca em evidência o movimento dialético que sempre se instaurou na poesia de Ferreira Gullar: dividir-se entre os apelos da subjetividade ("outra parte estranheza /e solidão") e do compromisso social ("uma parte de mim/ é multidão").

O verbo de ligação "é" garante a equivalência da primeira, segunda, quinta e sexta estrofes e sugerem o estado de permanência das ideias do enunciador, de sua parte "todo mundo", "ninguém", "multidão", "permanente" e "vertigem", além de criar definições para o fazer poético, que impõem determinados sentidos a fim de convencer o coenunciador de um dado

significado, mesmo que sejam conflitantes (FIORIN, 2015, p.118). No entanto, essa sequência produzida pelo verbo de ligação é interrompida pelas terceira e quarta estrofes que apresentam verbos de ação: “pesa”, “pondera”, “delira”, “almoça”, “janta” e “espanta”. Esses verbos parecem assumir a relação mais palpável do poeta com a realidade e seu exercício de tradução dessa mesma realidade em objeto estético, em poesia, que se revela no momento do delírio e do espanto, ou da recodificação dos signos. Para o enunciador, o processo é repentino, tal como um objeto que se revela a um sujeito em um momento de epifania.

O enunciador dividido, paradoxalmente, em duas partes que parecem coexistir no exercício do fazer poético, presente em todas as estrofes, gera um dilema entre duas teses contraditórias e complementares partilhadas com o coenunciador e funcionam como um argumento poderoso que o prende em um círculo vicioso no qual ele deverá tirar a sua conclusão, a partir da indagação presente na sétima estrofe, que desarticula todo o paralelismo anterior:

> Traduzir uma parte
> na outra parte
> — que é uma questão
> de vida ou morte —
> será arte?

Conforme já foi mencionado, traduzir é encontrar equivalência de sentido entre duas línguas, para que possa assim haver compreensão, sentido, e para que possa haver diálogo. Sem a tradução, sem a compreensão que o exercício da tradução engendra entre partes que, sem ele, não se compreenderiam, resta o caos, a tensão e o risco da incompreensão gerados pela impossibilidade de saber ao que equivale, em outro universo codificado, aquilo que se diz, a saída do indivíduo de si mesmo para se confrontar com um outro, um não-eu. Esta seria, para o enunciador, a questão de vida ou morte: materializar uma realidade em outra (linguagem), sem perder de vista o individual e o social, ou mais amplamente, o particular e o universal, como se observou na concepção da lírica adorniana. Traduzir uma parte na outra pode ser a forma como o enunciador vê a necessidade da existência da arte, porque a vida não basta, especialmente, porque na poesia, o poeta busca “um signo

no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo", como afirmou Jakobson sobre o trabalho de tradução.

O poeta indaga se o constante exercício de encontrar equivalência de sentido entre esses dois "eus", em permanente tensão, não seria a origem da arte. O fato de lançar uma questão ao leitor como um convite a participar do debate revela um *ethos* dialógico, filosófico, que se demonstra próximo do co-enunciador por meio da questão final, que imprime um tom pessoal, intimista, ao mesmo tempo confessional, existencial, já que se abre para o leitor e fala sem medo sobre esta tensão que reside dentro de si, que o poeta precisa administrar em seu cotidiano e que, talvez, seja a origem da arte.

O poema seguinte, intitulado "Poema Poroso", do livro *Barulhos* (1980-1987) não instaura um dilema, como em "Traduzir-se", mas também não tematiza nem cita questões sociais, ao contrário, apresenta um tom existencial, como se pode observar na leitura:

Poema poroso

De terra te quero;
poema,
e no entanto iluminado.

De terra
o corpo perpassado de eclipses,
poroso
poema
de poeira –
onde berram
suicidas e perfumes;
assim te quero
sem rosto
e no entanto familiar
como o chão do quintal
(sombra de todos nós depois
e antes de nós
quando a galinha cacareja e cisca).

De terra,
onde para sempre se apagará
a forma desta mão
por ora ardente.
(GULLAR, 2000, p.349)

Composto de três estrofes irregulares e escrito em versos livres, o título do poema, como “Poema obsceno”, também apresenta um adjetivo caracterizador do substantivo “poema”: “poroso”. Em um primeiro momento, observa-se a combinação sonora da consoante surda /p/ com a vogal fechada /o/ nas duas palavras que compõem o título. A repetição sonora coloca em destaque a palavra “pó” que, associada ao substantivo “terra”, faz alusão à famosa parte do Gênesis (3:19): “Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado; porquanto és pó, e ao pó tornarás”; e do *Eclesiastes* (3:20): “Tudo e todos se dirigem para o mesmo fim: tudo vem do pó e tudo retorna ao pó”. Porém, o enunciador apresenta o poema, metaforicamente, como um ser dotado de uma existência corpórea, palpável, que nasce da poeira da terra.

O poema estabelece o próprio fazer poético como cenografia, que se apoia na intertextualidade com o discurso bíblico ao remeter à cena validada da criação do homem em, *Gênesis* (3:19):

> Com o suor do teu rosto comerás o teu pão, até que voltes ao solo, pois da terra foste formado; porque tu és pó e ao pó da terra retornarás!

O poeta quer que seu poema seja feito de terra (“De terra te quero; poema”), a terra para onde o poeta retornará ao morrer (“De terra,/ onde para sempre se apagará/ a forma desta mão/ por ora ardente”.), mas ao mesmo tempo familiar a todas as gerações anteriores e posteriores à dele (“sombra de todos nós depois/ e antes de nós”), familiaridade ilustrada em uma cena validada do cotidiano da vida em família (“quando a galinha cacareja e cisca”) que remete à imagem da terra sobre a qual a galinha caminha e, portanto, uma familiaridade menos reconhecível em um rosto (e que portanto dele prescinde) por ser mais uma atmosfera familiar.

O primeiro verso do poema apresenta uma inversão sintática; a oração se inicia com o adjunto adverbial de matéria “De terra”. Essa inversão é repetida no primeiro verso das segunda e terceira estrofes, criando uma estrutura paralelística e anafórica. O enunciador direciona o seu discurso para o “tu” referente ao poema, conforme se observa na presença do pronome pessoal oblíquo átono na segunda pessoa do singular “te”. É sobre ele e para

ele que se fala. A primeira estrofe refere-se ao nascimento do poema que, como todos os seres vivos, segundo o pressuposto das escrituras sagradas, teria sido formado do pó da terra. Porém, a forma corpórea do poema guarda uma contradição exposta no uso da conjunção adversativa “no entanto”, que instaura um paradoxo ao estilo barroco, criando um efeito *chiaroescuro*, no qual há uma forte justaposição entre luzes e sombras, que permeará todo o poema, ora nas cores sugeridas por algumas palavras ora semanticamente nas ideias contraditórias. Pode-se, ainda, associar essa oposição – instaurada pelo uso da conjunção adversativa “no entanto” – com a porosidade da terra que tudo absorve – a água, os restos mortais de tudo que sobre ela vive – mas não consegue absorver a luz. O enunciador pode estar se referindo a um poema cujos poros possam absorver a luz do sol e, assim, tornar-se iluminado.

A conjunção aditiva “e”, colocada antes da conjunção adversativa, soma as ideias contrárias: o escuro da terra e o iluminado. O efeito cromático gerado lembra os tons terrosos, sombreados em contraste intenso e brusco com as projeções de luz sobre as formas, como se observa nas pinturas de Rembrandt e Caravaggio[18]. Esse efeito contrastante de cores corrobora com o tom solene, reflexivo e contemplativo do poema.

Na segunda estrofe, o contraste de cores é retomado no substantivo “eclipses”, ocultação transitória, total ou parcial, de um astro pela interposição de outro corpo celeste entre ele e a Terra. A ocultação do corpo-poema pode sugerir tanto a passagem do tempo, a efemeridade da vida, temas caros à tradição da poesia lírica e recorrentes nos períodos clássico e barroco, quanto ao ciclo da vida e da morte. Nos versos “o cor**po** perpassado de eclipses,/**po**roso/**po**ema/de **po**eira”, a combinação da aliteração da consoante surda /p/ à reiteração da vogal fechada /o/ destaca novamente a sílaba “po”, que acentuada vira a palavra “pó” e reforça o sentido bíblico sagrado do vir do pó e retornar a ele. Mas o poema é poroso, também como o corpo tem seus poros, é absorvente, permeável, talvez para a realidade que a poesia oculta e

18 A referência à pintura se faz pertinente na análise do poema, visto que o poeta Ferreira Gullar, conforme já foi mencionado no capítulo 2 desta tese, aproximou-se das artes logo que se mudou para o Rio de Janeiro e conheceu Mário Pedrosa, tornando-se também como o amigo, crítico de arte.

revela na forma de eclipse. A cena que se constrói na sequência parece continuar o efeito de surrealidade que se observa desde o segundo verso da segunda estrofe: o poema é o espaço onde “berram suicidas e perfumes”. O grito (berro) desesperado dos suicidas, para conseguir atenção, parece dialogar com imagens de outro poema intitulado “Despedida”, também publicado no livro *Barulhos*, em página anterior ao “Poema Poroso”. Naquele poema, o enunciador fala sobre o possível suicídio:

> **Despedida**
>
> Eu deixarei o mundo com fúria.
> Não importa o que aparentemente aconteça,
> Se docemente me retiro.
>
> De fato
> Nesse momento
> Estarão de mim se arrebentando
> Raízes tão fundas
> Quanto estes céus brasileiros
> (...) (GULLAR, 2000, p.348)

A imagem do suicídio no poema parece ser recuperado nos versos analisados, mas recontextualizado e ligado ao substantivo “perfumes” que também berram. Tanto o perfume quanto o suicida chama a atenção: o primeiro pelo prazer dos aromas agradáveis e o segundo pela dor e pela fúria (*Eu deixarei o mundo com fúria*(...)/ (…) *Estarão de mim se arrebentando/Raízes tão fundas* (...)). Nesse sentido, um novo par de contrários se estabelece na representação da vida e da morte, respectivamente. O poema seria uma mescla de prazer e dor, de claro e escuro, é em seus poros, na porosidade da terra de que é feito o poema que emanam as contradições, as aporias próprias da vida real. Os versos seguintes dão continuidade às contradições: enunciador quer um poema “sem rosto/ e no entanto familiar”. Novamente a conjunção adversativa aparece como um operador argumentativo que só confirma as aporias nas quais o poema se ergue. É no poema-terra, poroso, que o enunciador quer traduzir o universal (“sem rosto”) no particular (familiar”), velho desejo da arte/ da poesia, conforme já foi observado neste trabalho na citada teoria de Charles Baudelaire, em suas

reflexões sobre a Modernidade e a grande questão do artista moderno: extrair do efêmero, do particular, algo eterno, universal.

A comparação “como o chão do quintal”, como já foi observado em outros poemas de Gullar, é um recurso argumentativo que exemplifica para o coenunciador o que seria o “familiar”. O efeito *chiaroescuro* é retomado nos versos entre parênteses, que propõem uma reflexão e uma explicação de ordem argumentativa a respeito do posicionamento do enunciador sobre a poesia:

> (sombra de todos nós depois
> e antes de nós
> quando a galinha cacareja e cisca).

A sombra é sem rosto, assim como o suicida que se mata. Também, é preciso observar que a sombra é produzida quando um objeto é exposto à luz, logo, a noção de sombra, semanticamente, já guarda em si uma noção de oposição, ou seja, a claridade atenuada pela interposição de um corpo entre ela e a fonte de luz. Nesse sentido, tanto se pode voltar ao efeito cromático das pinturas barrocas quanto se pode pensar em outros sentidos relacionados ao substantivo “sombra” e outros elementos do poema. Retomando o sentido bíblico da palavra “pó”, temos o vocábulo “sombra”, também recorrente no *Velho e Novo Testamentos* com o significado frequente de representação da alma ou mesmo da morte. Em “Poema Poroso”, a “sombra” parece estar mais próxima deste último sentido, visto que os versos retomam o sentido dado no Gênesis, do nascer e do morrer, portanto, do “antes de nós” e do “depois”. Os advérbios de tempo indicadores do passado e do futuro (“depois” e “antes”), associados a essa noção de “sombra” e ligados ao pronome pessoal “nós”, no plural, corroboram para o destino universal, metafísico e existencial de todos os seres. Porém, essa reflexão que está contemplada na esfera do eterno é inserida no instante efêmero e particular do “quando”, do advérbio temporal que instaura a cena em um momento presente, particular e efêmero, da galinha cacarejando e ciscando no quintal. Esse conjunto de imagens só comprova a noção de que o poema, para o enunciador, capta, em sua porosidade, em seu corpo de terra, o eterno no efêmero, o universal no particular, ou melhor, é nele

que o poeta (vida e sombra, “mão por ora ardente”) se diluirá e tornará ao pó (“apagará”), conforme se confirma na estrofe final:

De terra,
onde para sempre se apagará
a forma desta mão
por ora ardente.

Percebe-se que o jogo de oposições continua presente, semanticamente, nas palavras “apagará” (morte) e “ardente”(vida) e nos advérbios de tempo “sempre” (eterno, definitivo) e “ora” (agora, presente, no momento, efêmero).

Em “Nasce o poema”, também do livro *Barulhos*, como em “Poema Poroso”, fala-se do fazer poético, em alguns momentos, a partir de sua natureza metafísica, no sentido de buscar compreender e investigar as condições que fazem as coisas existirem, aquilo que determina o que e como elas são, como se pode observar nos fragmentos seguintes:

Nasce o poema

há quem pense
que sabe
como deve ser o poema
eu
mal sei
como gostaria
que ele fosse
porque eu mudo
o mundo muda
e a poesia irrompe
donde menos se espera
(...)

A verdade porém
é que
onde a poesia sopra
por um átimo de tempo (...)

(...) enfim
onde ela sopra
(a poesia)
muda-se o tempo
em coisas
eternas: (...)

flutua o poeta

prenhe do poema.
(...)

(...)a poesia
tem seu próprio tempo e modo
de nascer: (...)

(...)
porque o poema
ninguém sabe como nasce como
a vida o engendra
que pétala
entra
em sua composição (..)

(...)
já que a musa é surda
e muda
e o poema
infenso a toda ajuda.(...)

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

se pura idéia ou sujo
da matéria dos dias
(...)

(GULLAR, 2000, p. 397-403)

Já nos sete versos iniciais, pode-se depreender o tom humilde com que o poeta enuncia o seu espanto sobre a natureza do poema ("eu/mal sei/como gostaria/que ele fosse"). O não saber do enunciador se justifica ao introduzir o oitavo verso com a conjunção causal ou explicativa "porque", que introduz uma justificativa ou explicação sobre os versos anteriores. A aproximação sonora das palavras "mudo", "mundo" e "muda" permite uma aproximação semântica dos termos por meio do tema já observado no "Poema Poroso": a mutabilidade das coisas, do mundo e do próprio eu. É essa transformação permanente que não permite que o enunciador saiba "como deve ser o poema". É importante destacar aqui que para Ferreira Gullar o poema nasce do espanto ("donde menos se espera"), do incompreensível, ou seja, de alguma coisa que o surpreenda, logo não é possível determinar o instante de escrevê-lo. O poema

é também fruto do acaso, é alheio à vontade do poeta, um discurso que irá se repetir em outros poemas de Gullar a partir daqui, como em “Fica o não dito pelo dito”, que será analisado no último item deste capítulo.

Nos versos dos fragmentos “A verdade porém/ é que/onde a poesia sopra/por um átimo de tempo (...)/enfim/ onde ela sopra/(a poesia)/muda-se o tempo/em coisas/eternas:”, o enunciador personifica a poesia ao dizer que ela “sopra” e o ato de soprar está mais próximo, semanticamente, ao ato de falar, mas transmitir algo em voz baixa. Nota-se também o paradoxo que se estabelece tanto nas ideias contrárias (“um átimo de tempo” e “o tempo/em coisas/eternas”) que não estão apenas presentes na oposição efêmero x eterno, mas no uso dos operadores argumentativos “porém” (que contrapõe argumentos orientados para conclusões contrárias) e “enfim” (que estabelece uma relação de conclusão, buscando a adesão do leitor).

O paradoxo, como já foi observado em outros poemas de Ferreira Gullar, é um recurso argumentativo que “visa desestabilizar o senso comum, por isso, tem uma grande força argumentativa. Constitui uma provocação ao adversário.” (FIORIN, 2015, p.220). Com ele, o enunciador “põe de ponta cabeça uma verdade, fazendo refletir sobre ela” (FIORIN, 2015, p.221). Ao dizer que o poema “sopra por um átimo de tempo”, propõe que a condição que a faz existir e onde aparece é imprevisível, mas surge de forma muito rápida e surpreendente como o espanto e, ao mesmo tempo, aquele instante fica eternizado nas palavras, nas imagens do poema.

Nos versos dos fragmentos “a poesia/tem seu próprio tempo e modo/de nascer(...) porque o poema/ninguém sabe como nasce como/a vida engendra/que pétala/entre/em sua composição(...)” nota-se a forma como o enunciador problematiza a diferença entre poema e poesia. O poema é um texto, um objeto concreto. A poesia, por outro lado, não tem essa concretude, é uma substância imaterial que dá vida ao poema. Logo, a poesia é inoculada no poeta, que fica “prenhe do poema”, aludindo à cena validada da gravidez e da gestação. O verso introduzido pelo operador argumentativo “porque” introduz uma explicação relativa aos versos anteriores, distinguindo as formas de nascimento da poesia e do poema: a poesia pode vir de determinados momentos/situações cotidianas que inesperadamente provoquem os sentidos e a consciência humana; a partir dessas provocações que espantam o poeta, o

poema é gerado, solitariamente, sem ajuda da musa, que é “surda e muda”, como se observa nos versos seguintes:

(...)
já que a musa é surda
e muda
e o poema
infenso a toda ajuda.
(...)

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

se pura idéia ou sujo
da matéria dos dias
(...)

Outros operadores argumentativos (“já que”, “pois”) aparecem e reiteram a explicação do enunciador relativa à indefinição quanto à impossibilidade de se estabelecer o tempo de nascimento do poema. O som aliterante da oclusiva /d/ e a assonância das vogais /u/ e /a/ das palavras “musa”, “surda”, “muda” e “ajuda” gera um som forte, aberto, nítido, que se opõe ao som fechado da vogal /o/, gerando também uma oposição entre a voz do enunciador, que não se cala e a voz da musa, que se faz ausente.

Por fim, o enunciador contrapõe o nascimento do poema com o dos seres vivos, que podem nascer antes da hora, mesmo com os riscos, e posiciona-se convictamente, pelo menos, quanto a esta comparação, que também funciona como recurso argumentativo para dizer que o poema não tem um momento certo para nascer, mesmo que trate da “pura idéia”, uma reflexão, por exemplo, de ordem metafísica, existencial ou que trate da “matéria dos dias”, da vida cotidiana.

No próximo item, os poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar, dos dois últimos livros – *Muitas vozes* e *Em alguma parte alguma* –, revelam um tom didático marcado por um *ethos* professoral que remete ao estereótipo do mestre, no qual a voz do poeta militante é reduzida, para dar lugar a uma voz reflexiva e, ao mesmo tempo, explicativa sobre o fazer poético, como uma

forma de compreensão maior (metafísica, filosófica, ontológica) a respeito da criação, da linguagem poética e dos discursos que ela produz no ato do falar e do dizer.

3.3. A poesia entre as vozes e o silêncio

> O que o poeta quer dizer
> no discurso não cabe
> e se o diz é pra saber
> o que ainda não sabe
> (...) (GULLAR, 2000, p.450)

"Muitas vozes" é título de poema e livro de Ferreira Gullar, de 1999. Sendo assim, já figura em si a sinédoque e a metonímia: ao mesmo tempo em que é parte de um todo, um poema metalinguístico que define o estilo "individual" do fazer poético de um enunciador, revela e representa as outras muitas vozes (poemas do livro e também dos leitores), como o todo de uma parte (poema do livro). Nesse sentido, o poema explicita a rede de relações discursivas que nele operam e o faz, por meio de um *ethos* expositivo que também assume um *ethos* professoral:

> Meu poema
> é um tumulto:
> a fala
> que nele fala
> outras vozes
> arrasta em alarido.
>
> (estamos todos nós
> cheios de vozes
> que o mais das vezes
> mal cabem em nossa voz:
>
> se dizes *pera,*
> acende-se um clarão
> um rastilho
> de tardes e açúcares

ou
se azul disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

A água que ouviste
num soneto de Rilke
os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)

a boca fria
da moça
o maruim
na poça
a hemorragia
da manhã

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

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

(GULLAR, 2000, p.453)

O poema “Muitas vozes” é composto por seis estrofes, cada uma formada por um número irregular de versos irregulares, configurando uma estrutura visualmente assimétrica, que é uma das marcas da poesia de Gullar. Nas primeira e última estrofes do poema, observa-se uma simetria promovida pelo paralelismo sintático. Também ressalta a retomada lexical na construção dos versos compostos por: nome, verbo de ligação e nome. Formados por verbo de ligação (“ser”) e predicativo do sujeito, na ordem direta, os dois primeiros versos da primeira e da última estrofes sugerem a ideia de circularidade promovida não só pela repetição, mas também pela necessidade

de o enunciador retomar a reflexão acerca do fazer poético**.** Nas duas estrofes mencionadas, as palavras “tumulto” e “alarido” apresentam uma aproximação semântica, na medida em que representam, metaforicamente, o barulho das muitas vozes presentes no poema, efeito paradoxal, se confrontado à estaticidade do verbo “ser”, como se observa:

> Meu poema
> é um tumulto:
> (...)
>
> Meu poema
> é um tumulto, um alarido:
> (...)

Os versos anteriores compõem frases de predicado nominal que exprimem uma definição (MARTINS, 1989, p.133) do poema na perspectiva do enunciador, bem como seu modo pessoal de interpretar o fazer poético. Esse tipo de construção sintática reforça a presença da subjetividade na enunciação. Nilce Sant´Anna Martins também observa que o verbo *ser* “indica o aspecto da duração indeterminada” (1989, p.133), sugerindo que o enunciador possui uma definição já estabelecida de um modo de fazer poesia. A definição, como um argumento quase lógico, segundo Fiorin (2015, p.118), impõe “um determinado sentido” e se orienta para “convencer o interlocutor de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta.” Por isso, para o autor, ela pode ser conflitante.

O verbo *ser*, assim como boa parte dos verbos do poema – *fala*, *arrasta*, *estamos*, *cabem*, *dizes*, *chama*, *basta* etc – estão no presente do indicativo, acentuando a duração indeterminada, bem como o presente da própria enunciação, como observou Benveniste:

> Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. (...) O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos “tempo”.(BENVENISTE, 2006, p.85-86)

O pronome possessivo “Meu”, repetido na primeira e na última estrofe, explicita o *eu* da enunciação, momento em que o enunciador se apresenta como sujeito e possuidor do poema ou, como destacou Benveniste:

> A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito. (...) Ora, essa subjetividade, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que diz ego. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo status lingüístico da “pessoa”.(...). (BENVENISTE, 2006, p.286)

Ainda sobre os versos das estrofes citadas, destaca-se o uso repetido, na mesma estrutura, dos dois pontos, dispostos no segundo verso das duas estrofes, abrindo e fechando a fala do enunciador, que se move em reflexões acerca da natureza dialógica do seu poema: “a fala/que nele fala/outras vozes/arrasta em alarido.” Mais do que explicar a natureza de seu poema, o enunciador personifica o poema e atribui a ele uma voz própria, no jogo com o verbo de elocução “falar”: “a fala/que nele fala.”

A segunda estrofe se abre num grande parêntese que só se fecha no último verso da terceira estrofe. A noção de subjetividade no discurso é marcada pela presença do pronome na 1ª pessoa do singular, “Meu”, que cede lugar para os pronomes na 1ª pessoa do plural “nós”, “nossa”, incluindo o coenunciador e o diálogo do poeta com seus poemas anteriores e com a tradição moderna. O uso do pronome *nós* acaba por unir enunciador/coenunciador, *eu e tu*, acentuando a sugestão de pluralidade em uma única voz que incorpora diferentes vozes, maneiras de dizer, de saber o mundo. Dessa forma, os pronomes pessoais, aqui representados pelo plural *nós*, “são o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem.” (BENVENISTE, 2006, p.288), o que na esfera discursiva nos remete a uma intenção de dialogar, de debater e pensar sobre a existência dessas vozes dentro de todos nós, colocando o poeta e seu coenunciador em pé de igualdade. Depreende-se daí o *ethos* argumentativo, que levanta as suas hipóteses em um tom lúdico e com fortes elementos de sinestesia que, ao

mesmo tempo, revelam, intertextualmente, um *ethos* mítico da cena validada da criação no texto bíblico de Gênesis, ao elencar os elementos que surgem no poema na mesma sequência daquele capítulo da Bíblia, como se pode observar a seguir nos versos a partir da terceira estrofe:

se dizes *pera,*
acende-se um clarão

"E disse Deus: Haja luz; e houve luz."
(Gênesis 1:3)

um rastilho
de tardes e açúcares

"E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite.
E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro."
(Gênesis 1:5)

ou
se azul disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas,
e haja separação entre águas e águas.
E fez Deus a expansão, e fez separação entre as
águas que estavam debaixo da expansão e as águas
que estavam sobre a expansão; e assim foi.
E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a
manhã, o dia segundo.
E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus
num lugar; e apareça a porção seca; e assim foi.
E chamou Deus à porção seca Terra; e ao
ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus
que era bom.
(Gênesis 1:6-10)

E na quarta estrofe:

A água que ouviste
num soneto de Rilke
os ínfimos rumores no capim
o sabor
da hortelã
(essa alegria)

E disse Deus: Produza a terra erva verde, erva que dê
semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua

espécie, cuja semente está nela sobre a terra; e assim foi. (Gênesis 1:1)

Nota-se que o diálogo entre a criação do mundo e a criação do poema produz uma das vozes desse tumulto que se junta a outras vozes justapostas, como as da memória, de outros poemas de Ferreira Gullar e também no diálogo com o poeta checo Rainer Maria Rilke, ainda na quarta estrofe, ao fazer referência à água da fonte no soneto "Fonte Romana", traduzido por Augusto de Campos:

Fonte Romana

Borghese

Duas velhas bacias sobrepondo
suas bordas de mármore redondo.
Do alto a água fluindo, devagar,
sobre a água, mais em baixo, a esperar,

muda, ao murmúrio, em diálogo secreto,
como que só no côncavo da mão,
entremostrando um singular objeto:
o céu, atrás da verde escuridão;

ela mesma a escorrer na bela pia,
em círculos e círculos, constante-
mente, impassível e sem nostalgia,

descendo pelo musgo circundante
ao espelho da última bacia
que faz sorrir, fechando a travessia. (RILKE, 1994, p.45)

E à "boca fria da moça" que introduz a quinta estrofe pode ser a voz de outro poema de Rilke, sobre a amada morta:

O mundo estava no rosto da amada

O mundo estava no rosto da amada -
e logo converteu-se em nada, em
mundo fora do alcance, mundo-além.

Por que não o bebi quando o encontrei
no rosto amado, um mundo à mão, ali,
aroma em minha boca, eu só seu rei?

Ah, eu bebi. Com que sede eu bebi.
Mas eu também estava pleno de
mundo e, bebendo, eu mesmo transbordei.

(...) (RILKE, 1994, p.56)

Percebe-se que essa profusão de vozes – apenas para citar algumas, pois o poema certamente retoma outras vozes que nos exigiriam “apurar o ouvido” – faz alusão, também, à Torre de Babel do *Gênesis 11*, na forma como o enunciador se refere à multiplicidade de vozes no poema como “tumulto”, algo que tanto exprime barulho quanto desordem e confusão, próprios da cena da Babel bíblica. Este sentido é observado na primeira e na última estrofe na qual a voz do enunciador apresenta a chave para que se possa compreender a sua poesia, trazendo o *ethos* professoral, já tratado anteriormente.

O “alarido” de vozes no poema pode ser percebido no nível fônico, a partir da aliteração da alveolar /s/, destacada nas segunda e terceira estrofes:

(e**S**tamo**S** todo**S** nó**S**
cheio**S** de voze**S**
que o mai**S** da**S** veze**S**
mal cabem em no**SS**a vo**Z**:

Se dize**S** *pêra*,
a**C**ende-**S**e um clarão
um ra**S**tilho
de tarde**S** e a**Ç**úcare**S**
ou
Se *azul* di**SS**eres,
pode **S**er que **S**e agite
o Egeu
em tua**S** glândula**S**)

Além da aliteração em /s/, nota-se uma convergência fônica que se dá na rima externa entre as palavras “nós” e “voz” e jogo sonoro de “vozes” e “vezes”, da segunda estrofe. Na terceira estrofe, os verbos na 2ª pessoa do singular (“dizes” e “disseres”) retomam o diálogo do enunciador com o outro (tu), iniciado na estrofe anterior pelo uso do verbo na 1ª pessoa do plural (“estamos”). Os versos da segunda estrofe, mais uma vez, seguem depois dos dois pontos e se destacam pela forma como o enunciador exemplifica as “muitas vozes”, formulando alguns casos particulares da presença delas no poema que, segundo Fiorin (2015, p.185), podem “comprovar uma tese” pelo exemplo, como: as palavras “pêra” e “azul” aparecem em itálico, destacando-se

que esses significantes podem gerar inúmeros significados, pois cada palavra, ao ser acionada (dita), recupera imagens na memória de quem enuncia, e permite uma série de associações, como a do “azul” com o mar “Egeu”. Percebe-se, também, um jogo de elementos sinestésicos na medida em que são acionados o paladar e o olfato (“pêra”, “açúcares”, “glândulas”), a visão, a audição e o paladar (“clarão”, “rastilho”, “tardes”, “azul”, “Egeu” (o sal do mar)).

É importante destacar que as palavras “pêra” e “azul” retomam vozes anteriores do próprio poeta, visto que Ferreira Gullar escreveu um poema intitulado “As pêras”, publicado no livro *A luta corporal*. A palavra “azul” é frequente em seus poemas. Parece haver ainda um jogo de palavras entre “dizes pera” e “desespera”, assim como entre “se azul disseres” com “se as o disseres”, isto é, se disseres as “tardes e os açúcares” da estrofe anterior, como se estivesse o poeta sugerindo, no primeiro caso, que se alguém se desespera, acende-se um clarão – portanto acende-se um clarão do meio da escuridão, o que entra em acordo com o *fiat lux* bíblico. No segundo caso, o poeta põe em contato uma série de imagens – a luz, a tarde, o açúcar, a pera, o azul (do céu, onde acende-se o clarão, ou do mar Egeu) - que sugerem o revirar do sabor e da doçura da pera na boca, ativando assim as glândulas salivares, justaposto ao revirar das ondas nas tardes ensolaradas da Grécia, já que o poeta não escolhe qualquer mar, mas o mar Egeu, cenário da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero, reforçando aquele *ethos* mítico já tratado.

Como já se observou na quarta estrofe, os versos iniciais “A água que ouviste/num soneto de Rilke” e a expressão “a boca fria/ da moça” na quinta estrofe, podem fazer referência aos sonetos “Fonte Romana” e “O mundo estava no rosto da amada”, ambos de Rainer Maria Rilke e mostram um dos ecos (dos outros) da poesia moderna no poema de Ferreira Gullar. Isso coloca em evidência uma das vozes do *tu* (Rilke) que recai sob a voz do *eu* e a incorpora em seu discurso, justificando a necessidade de o discurso literário se relacionar a outras maneiras de dizer do literário, como notou Bakhtin:

> ... as formas de enunciação literária, de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias. Se encerrarmos a obra literária na unicidade da língua como sistema, se a estudarmos como um monumento lingüístico,

> destruiremos o acesso a suas formas como formas da literatura como um todo. (BAKHTIN, 2003, p.105)

As referências a outras vozes não param em Rilke, como será visto a seguir. O enunciador elenca uma série de imagens prosaicas e do mundo da natureza que são expressas numa sequência de sintagmas nominais, formados a partir do final da quarta estrofe, dando continuidade na quinta estrofe: “os ínfimos rumores no capim/o sabor/da hortelã (...)// “a boca fria/ da moça/o maruim/na poça/a hemorragia/da manhã”. Essas imagens ilustram a ideia bakhtiniana de que “a enunciação é de natureza social.” (2004, p.109); o enunciador só constrói o seu poema a partir das inúmeras relações que estabelece com o mundo, com o contexto no qual se insere. A aproximação entre as imagens prosaicas e as da natureza é reforçada, também, pelo uso da rima toante da vogal “i”, da rima consoante “hortelã” e “manhã” e “moça” e “poça”, como se observa:

A água que ouv**I**ste
num soneto de R**I**lke
os **Í**nf**I**mos
rumores no cap**I**m
o sabor
do **hortelÃ**
(essa alegr**I**a)

a boca fr**I**a
da **mOÇA**
o maru**I**m
na **pOÇA**
a hemorrag**I**a
da **manhÃ**

A estrofe é marcada pela continuação de um quadro sinestésico, no qual se misturam audição, visão (“água”, “rumores”, “maruim”), paladar, olfato e tato (“capim”, “sabor”, “hortelã”, “boca fria”), compondo uma aproximação semântica de algumas palavras que compõem o universo da natureza. A expressão entre parênteses “essa alegria” divide a estrofe simetricamente em duas partes de quatro versos cada uma, função semelhante à da palavra “ou” no meio da 3ª estrofe.

Como forma de resumir as imagens anteriores, a sexta estrofe se inicia pelo pronome indefinido “tudo”, sugerindo a síntese das “muitas vozes” que o enunciador tem depositados dentro de si, como “fósseis” que, metaforicamente, representam os restos preservados de discursos de outros sujeitos, gradativamente resgatados na fala do enunciador. Sendo assim:

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

Como já foi dito, a última estrofe fecha o poema com a retomada dos dois primeiros versos da primeira estrofe, reafirmando a definição de poema e do fazer poético. A expressão final “apurar o ouvido” valoriza não somente o sentido da audição, mas a capacidade que o poeta deve ter, no seu fazer poético, de ouvir o(s) outro(s), de ser coenunciador e incorporar outros discursos, reafirmando a ideia central do poema que, ao reiterar a palavra *voz*, *vozes*, coloca em evidência as pessoas do discurso na enunciação literária:

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

Pode-se dizer, ainda, que os recursos de expressão da subjetividade, representados no poema pelo uso do pronome possessivo na primeira pessoa do singular (“Meu”), na primeira e última estrofes e pelos pronomes, na primeira pessoa do plural (“nós”, “nossa”), na segunda estrofe, bem como a referência à segunda pessoa, por meio do uso dos sujeitos desinenciais em “dizes”, “disseres”, “ouviste” e do pronome “ti”, nas terceira, quarta e quinta estrofes, permitem observar que o discurso do enunciador se estabelece a partir de um diálogo com o outro. Esse diálogo instaura um *ethos* que se constrói a partir de um “processo interativo de influência sobre o outro” (MAINGUENEAU, 2008a, p.17), na medida em que o enunciador argumenta, ao usar exemplos, como um

estilo se constrói sobre outros (“A água que ouviste/ num soneto de Rilke). A partir de si mesmo, o poeta, no seu exercício metalinguístico, recupera, em novos poemas, algumas imagens e o estilo de seus poemas anteriores.

Dessa forma, o poema metalinguístico de Ferreira Gullar não apenas expõe como também instaura, dialogicamente, o seu processo criativo, e, ainda, o do outro: “estamos todos nós/ cheios de vozes/ que o mais das vezes/ mal cabem em nossa voz.” O estilo “individual” só se projeta a partir do social, revelando, ainda, que o poema metalinguístico manifesta um *ethos* cuja noção se depara com a “adesão dos sujeitos a um certo discurso”(MAINGUENEAU, 2008a, p.17) e, como se trata de um poema que fala da própria forma de constituição desse gênero e de sua linguagem em particular, também ilustra a definição do que seja o próprio discurso.

Se nos poemas analisados até o momento encontraram-se diferentes noções do que seja o fazer poético, de acordo com as condições de produção de cada momento na vida do poeta Ferreira Gullar, em *Muitas Vozes*, o poema “Nasce o poeta”, dividido em 10 partes, procura investigar a gênese do poeta. Nas cinco primeiras partes, o enunciador expõe cenas cotidianas que se mesclam com fragmentos oníricos e de memória que podem resultar em matéria para o poema. A sexta parte sugere o acordar do sonho, provavelmente daquele enunciador que se tornará poeta ainda e tentará fazer um poema na parte sete, mas o resultado é o “poema péssimo”, uma narrativa desconexa, “truncado em sua dicção”, conforme se afirma na parte oito.

As divisões expõem, quase que didaticamente, o nascer do poeta e as partes do poema que vão problematizar e discutir esse nascimento de uma perspectiva metalinguística. Aqui os fragmentos oito e dez é que serão analisados. Como no poema “Muitas vozes”, percebe-se uma estrutura em que os versos não se espalham mais na página em branco, de forma aparentemente desordenada, mas se alinham à esquerda da folha, como se observa na parte oito, o que reforça o *ethos* professoral e didático. É um poema quase prescritivo:

Nasce o poeta

No princípio
era o verso
alheio

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

ignora o poema
não tem nada a dizer

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

o poema péssimo
(por péssimo) pode
ser comovido

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

ele guarda um barulho
de quintal, de sala,
de vento ou de chuva
de gente que fala:
ivo viu a uva

o poeta ao ler
o péssimo poema
nele não se vê

na palavra ou verso
onde não se lê –
se lê ao reverso
em seu vir a ser

e assim vira ser

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

o mundo que é fácil
de ver ou pegar
é difícil de ter:
difícil falar
a fala que o dá
e a fala vazia
nem é bom falar
se a fala não cria
é melhor calar

ou – à revelia
do melhor falar –
falar: que a poesia
é saber falhar

Nota-se que as reflexões do enunciador sobre o nascer do poeta seguem uma sequência contínua entre os versos (na maioria, *enjambements*) e boa parte das estrofes, formando longos períodos, interrompidos apenas pela presença de dois sinais de dois pontos, três travessões e duas vírgulas. Do ponto de vista da organização sintática, as pausas só ocorrem nos raros momentos de pontuação; e do ponto de vista da organização estrófica, na passagem de uma estrofe para outra, mesmo que haja uma sequência sintática entre uma estrofe e outra. É importante notar que as orações, na ordem direta, apresentam uma explicação gradativa e evolutiva do surgimento do poeta, o que valida um *ethos* didático e confere um *ethos* professoral ao poema. Também a presença das rimas em algumas estrofes e entre versos de estrofes diferentes (que se tornam mais freqüentes a partir da quarta estrofe) parece contribuir para a memorização da cena didática apresentada pelo enunciador.

A primeira estrofe faz uma nítida intertextualidade com a linguagem bíblica, mítica, da gênese, que é resgatada tanto do *Novo Testamento*, citando o *Evangelho* do apóstolo João em *Gênesis*, capítulo 1, versículo 1: “No princípio criou Deus o céu e a terra.” Já no *Evangelho*, capítulo 1, versículo 1, João inicia seu relato sobre a vida de Jesus Cristo com a seguinte declaração: “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” Mais adiante, no mesmo capítulo, o apóstolo João mostra claramente que “o Verbo [a Palavra]” é Jesus. (João 1:14) .

No poema, o enunciador estabelece um diálogo com aquelas passagens bíblicas, mas substitui o Verbo pelo “verso alheio”. A aproximação sonora entre

as duas palavras que se diferenciam apenas por uma consoante, /s/ no lugar de /b/, sugere uma associação semântica entre os dois vocábulos: o Verbo é a palavra de Deus e o verso é a palavra o poeta, portanto, ambas as palavras pertencem ao universo de dois criadores. No entanto, é importante entender o significado do adjetivo “alheio”, que está ligado ao substantivo “verso”: antes de o poeta nascer, ele se alimenta de “versos” de outros poetas que lê, portanto, alheios. Porém, o poeta não sabe o que fazer com eles, visto que se encontra “disperso”, distraído, distante, desarticulado “em meio às vozes/ e às coisas”.

Isso sugere que, como no *Gênesis*, o poeta era como a terra, “sem forma e vazia”, e as referências que possui de poemas que leu, ainda não se consubstanciaram em discurso poético, por isso se perdem em meio “às vozes” e “às coisas”, que tanto podem representar as vozes de outros poetas quanto a matéria da memória, do sonho, do cotidiano que podem ser substância para o poema. E por não gerar o poema ou não ter ciência dele, “o poeta dorme/sem se saber//ignora o poema/não tem nada a dizer”. Nota-se, aqui, um *ethos* do crítico de estética também presente, lembrando a outra especialidade de Ferreira Gullar, a crítica de arte e a crítica literária.

Na quarta estrofe, o enunciador identifica que o “poema péssimo” seria aquele que não tem nada a dizer, talvez como o primeiro poema do poeta, normalmente ignorado por ele mesmo. Como o próprio Ferreira Gullar que renegou por muitos anos o seu primeiro livro *Um pouco acima do chão* que, por considerá-lo ingênuo, imaturo, não o incluiu em sua poesia completa. Essa postura autocrítica mostra que o primeiro leitor do poema é o próprio poeta, conforme diz os versos “que há no leitor/um poeta adormecido”, ou seja, o primeiro livro ou o primeiro poema, muitas vezes, revela que as escolhas do poeta ainda não caracterizam um estilo, um posicionamento definido sobre o fazer poético. Logo, a imagem do “poeta adormecido”, que ainda vai nascer.

Na quinta estrofe, o primeiro verso é uma repetição do primeiro verso da estrofe anterior. O enunciador insiste em deixar claro que o “poema péssimo” pode até comover, causar algum sentimento, mesmo que equivocado, incompleto, conforme se vê na estrofe seguinte. Vale notar que as quinta e sexta estrofes apresentam uma regularidade métrica que varia entre tetrassílabos e pentassílabos, destacando-se na sexta estrofe uma quadrinha marcada pelas anáforas das palavras “inda” e “em” além da presença das

rimas alternadas entre as palavras “errado” e “truncado” e “emoção” e “dicção”. As aproximações sonoras, bem como a regularidade métrica parecem promover uma aproximação com o coenunciador e, ao mesmo tempo com a matéria do cotidiano, conforme se observa na estrofe seguinte:

ele guarda um barulho
de quintal, de sala,
de vento ou de chuva
de gente que fala:
ivo viu a uva

O enunciador continua sua fala sobre o “poema péssimo”, que é retomado pelo pronome pessoal “ele”. O didatismo na explicação continua ancorado nas repetições sonoras, nas rimas entre as palavras “sala”, “fala”, “chuva”, “uva”, na anáfora da palavra “de” e nas equivalências sintáticas dos sintagmas: “de quintal”, “de sala”, “de vento” etc. O último verso “Ivo viu a uva” retoma a famosa frase das cartilhas que alfabetizavam pelo método da repetição de palavras soltas ou de frases criadas de forma forçosa. Aqui, o enunciador parece comparar a gente que fala as frases de cartilhas com o poeta que escreve o “poema péssimo”, quando começa a escrever poemas, ou seja, este tipo de poema possui uma dicção tão truncada e forçosa como as frases das cartilhas, por isso, o poeta, ao ler este tipo de poema, não se reconhece, são vozes e coisas dispersas, fora de seu contexto. Nota-se que na oitava estrofe o adjetivo “péssimo” aparece antes do substantivo “poema”, contrariando a ordem anterior e enfatizando ainda mais a qualidade ruim do poema. A aliteração da consoante oclusiva surda /p/ nesta estrofe, presente nas palavras “poeta”, “péssimo” e “poema”, acentua a força e a intensidade desse tipo de poema que o enunciador quer colocar em relevo.

A nona estrofe é uma continuação da oitava e instaura um paradoxo: o poeta não se lê na palavra ou verso do péssimo poema, no entanto, “se lê no reverso”:

na palavra ou verso
onde não se lê –
se lê ao reverso
em seu vir a ser

e assim vira ser

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

O fato de o poeta não se identificar com o péssimo poema (o “não se lê”) significa que foi feita uma leitura “ao reverso”, ou seja, autocrítica. Isso mostra que a partir desse momento que o sujeito poderá “vir a ser” poeta. A expressão é retomada no verso isolado “e assim vira ser” como uma paronomásia, no entanto, o verbo “vir”, na condição de futuro, é substituído pelo verbo “virar”, conjugado no presente do indicativo, anunciando, finalmente, o surgimento do poeta, que passou a ser, a existir, mas não garante que seja um bom poeta, como se observa na estrofe a seguir.

A palavra “escrevinhador”, que aparece na décima primeira estrofe, retoma a noção do poema péssimo, escrito por um mau escritor e pela gente que fala “Ivo viu a uva”. O enunciador parece dar um exemplo de como o poeta pode ser um mau escritor ao dizer o que as coisas são quando “soletra na pétala/o seu nome: flor”. O verbo soletrar retoma a noção do escritor que ainda está se alfabetizando e dizendo o que as coisas são, juntando sílabas e aproximando palavras soltas apenas pela repetição sonora.

As duas estrofes que encerram a parte oito do poema continuam a revelar um *ethos* professoral, didático que, com o tom solene e crítico do mestre, por vezes até sarcástico, aconselha o coenunciador:

o mundo que é fácil
de ver ou pegar
é difícil de ter:
difícil falar
a fala que o dá
e a fala vazia
nem é bom falar
se a fala não cria
é melhor calar

ou – à revelia
do melhor falar –
falar: que a poesia
é saber falhar

Nota-se que os poucos sinais de pontuação se concentram nestas duas estrofes. O uso dos dois pontos reforça o *ethos* didático, professoral, prescritivo, no sentido de esclarecer o que foi dito antes. O enunciador abre outro paradoxo (já visto como recurso argumentativo, segundo Fiorin) que se estabelece na atividade da escrita: ao mesmo tempo em que é fácil ver o mundo, é difícil de tê-lo, apreendê-lo, representá-lo na fala. As repetições do substantivo "fala" e do verbo "falar" mostram a ênfase que o enunciador dá ao discurso no poema, como em "Muitas vozes". É difícil falar o mundo, com tantas vozes, em um poema, representá-lo com uma dicção própria. O conselho que se dá, se não se sabe falar e não se cria, é melhor não falar. Esse conselho é reforçado pela presença dos operadores argumentativos "e" e "nem" que somam os argumentos a favor dessa ideia. Mas calar não é a única alternativa: a última estrofe introduzida pela conjunção "ou" apresenta um argumento alternativo, mas que gera outra oposição entre o "melhor falar" e o "saber falhar" e cria um jogo de palavras entre "falar" e "falhar", quem fala corre o risco de falhar.

Na parte dez do poema, o enunciador substitui o verbo "falar" por "dizer" e dá continuidade ao *ethos* didático, argumentativo, sobre o que é o fazer poético e qual é o papel do poeta nesse processo de criação.

A boca não fala
o ser (que está fora
de toda linguagem):
só o ser diz o ser

a folha diz folha
sem nada dizer

o poema não diz
o que a coisa é

mas diz outra coisa
que a coisa quer ser

pois nada se basta
contente de si

o poeta empresta
às coisas
sua voz – dialeto –

e o mundo
no poema
se sonha
completo
(GULLAR, 2000, p.413-426)

Nesta parte também se nota a simetria e regularidade nos versos, em sua maioria, até a sexta estrofe, de redondilhos menores e orações na ordem direta, o que reforça o tom didático, assertivo dos versos. O enunciador diz como os signos se configuram e como a linguagem literária se origina na voz do poeta. Na primeira estrofe, como já foi observado em outros poemas, como "Barulhos", apresenta-se a diferença entre o ser (real) e sua representação sígnica: "A boca não fala/ o ser(que está fora/de toda linguagem):/só o ser diz o ser". O ser está fora da linguagem, como diz René Magritte no título de sua pintura "Isto não é um cachimbo", que propõe uma reflexão sobre o signo verbal e a representação visual. Novamente, os dois pontos aparecem para introduzir uma oração explicativa que é iniciada por um operador argumentativo "só", que indica exclusão, pois somente "o ser diz o ser", pois ele não existe dentro da linguagem.

As duas estrofes seguintes exploram a diferença entre o ser (folha), que só sabe ser folha, mesmo sem dizer, e "o poema não diz/o que a coisa é", pois essa não é a função do poema, como objeto estético, conotativo e plurissignificativo. A quarta estrofe é introduzida pelo operador argumentativo "mas" que gera uma contraposição em relação à estrofe anterior, ao dizer que o poema diz o que "a coisa quer ser", ou seja, cria novos significados, conforme a estrofe seguinte expõe a partir da conjunção explicativa "pois": "pois nada se basta/contente de si", ou seja, nada existe no mundo sem que se crie uma correspondência na linguagem, no campo das representações artísticas. Logo, o poeta cria um dialeto próprio, no qual as coisas podem dizer aquilo que querem ser, podem imaginar, fabular, sonhar. E é assim que o enunciador conclui o poema e sua capacidade de sonhar o mundo completo: com a realidade e a imaginação; as ideias e a matéria dos dias, das coisas. Na última estrofe, a conjunção aditiva "e" soma os argumentos anteriores para o fechamento dos versos conclusivos.

Percebe-se que, ao falar do nascimento do poeta, automaticamente se fala, a si próprio, sobre o nascimento do poema e de seu discurso, a forma

como ele aparece. Essa preocupação de Ferreira Gullar que parece perpassar boa parte dos poemas metalinguísticos analisados (dos últimos livros) é ainda mais recorrente na última obra *Em alguma parte alguma*, de 2010. O primeiro poema do livro "Fica o não dito por dito", conforme observou Alfredo Bosi, é

> "puro pensamento sobre a fundação do poema a partir e no interior da sua própria elocução. A palavra existe, mas só na medida em que é dita, como um Fiat que sucede o vazio, o nada, o silêncio. Ao ser dita, a poesia instaura um sentido pela força de seu produzir-se enquanto verbo. (BOSI, 2010, p.11)

Como nos outros poemas analisados, o poema a seguir, comentado por Alfredo Bosi, apresenta um fluxo de pensamento, com raros momentos de pontuação: sempre uma ou outra vírgula e, alguns parênteses, travessões e sinais de dois pontos. Segundo Martins (1989, p.63), "para sugerir o fluxo de pensamentos (...), alguns autores suprimem ou reduzem drasticamente os sinais de pontuação, ficando os pensamentos numa massa de orações, que só termina com um ponto final depois de uma, duas ou mais páginas." No poema em questão, os três últimos sinais reaparecem, mas a frequência maior é das interrogações. As palavras e os versos parecem dançar no poema, como a oscilação da memória, de seus fragmentos, e aparições inesperadas como espantos e, muitas vezes, desordenadas na voz do enunciador. Como se trata de um poema longo, dividido em vinte estrofes de tamanhos variados, a análise será feita por fragmentos, conforme se observa a seguir:

Fica o não dito por dito

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
                já que

o poeta
        que grita
        erra
e como se sabe
bom poeta(ou cabrito)
não berra [19]

O título do poema propõe uma intertextualidade com o provérbio “fica o dito pelo não dito”, que significa que não se chegou a conclusão nenhuma. No entanto, o título propõe uma inversão no provérbio, construindo a oração “fica o não dito por dito”, a fim de justificar que a ausência ocupa lugar de destaque no discurso, pois não é específico da linguagem dizer tudo. A inversão argumentativa do título já apresenta uma ideia analítica sobre a materialidade dos enunciados provenientes tanto do dizer, quanto da ausência dele.O poema é composto por longos períodos encerrados por raros sinais de pontuação, como a interrogação. O pensamento no poema forma uma espiral projetando o coenunciador em uma série de perguntas e orações nas quais o sujeito aparece em raros momentos.

As rimas aparecem de forma irregular entre versos e estrofes, como é o caso das palavras “escrito”, “aflito”, “grito”, “cabrito”, “dito”; “branco”, “estanco”; “melhor”, “rumor” etc. Na primeira estrofe, o enunciador figurativiza aquilo que apresenta tematicamente no título: “o poema/ antes de escrito” é o não dito, antes de adquirir a sua forma no papel em branco, é um silêncio que gera aflição no poeta enquanto contempla a página onde ele virá a ser. Os operadores argumentativos permeiam o poema todo, a começar pelo “mais que” que estabelece uma relação entre o poema antes de escrito e o silêncio do poeta diante da página em branco. Na segunda estrofe, o verso “ou melhor” introduz uma nova explicação e exemplificação para a estrofe anterior e, na sequência, uma alternativa ao “rumor branco”, “um grito/que estanco”. O silêncio do poeta se opõe ao poeta que grita que é explicado pelo enunciador que assume um *ethos* persuasivo, prescritivo, com um tom experiente e algo subversivo, ao retomar o dito “bom cabrito não berra”, utilizado no mundo do crime quando algum comparsa é pressionado a delatar seus parceiros.

[19] As palavras foram grifadas pela autora. Trata-se dos operadores argumentativos presentes no poema. O mesmo procedimento é repetido em todo o poema.

O poema, antes de escrito, é um som que não se consegue distinguir e que reside na folha branca do papel ou um grito prestes a sair, mas que o poeta segura e não permite que saia, pois o poeta que grita (isto é, aquele que é óbvio ou que não deixa margem a dúvidas) erra. Segundo Reinaldo Pimenta (2002, p.47), em seu livro *A Casa da Mãe Joana*, o ditado popular o "bom cabrito não berra" surgiu em meio aos criminosos do estado do Rio de Janeiro. Na linguagem dos prisioneiros, o verbo "berrar" possuía o mesmo significado de "delatar", entregar o companheiro. Portanto, o "poeta que berra" e que por isso "erra" é aquele que denuncia o que quer dizer, sem deixar dúvidas. Institui-se aqui o Outro do poeta, como sendo esse poeta que berra, que explicita em um grito algo que não passava de um "rumor branco", que exterioriza de modo escandaloso aquela aflição que sente o poeta diante da página em branco. Na estrofe seguinte, nota-se, como na primeira estrofe, o conector circunstancial "antes de" que marca uma pressuposição. Entre negações e afirmações, o enunciador vai se posicionando sobre o fazer poético e retomando noções de poemas anteriores:

o poema
antes de escrito
antes de ser
é a possibilidade
do que não foi dito
do que está
por dizer

e que
por não ter sido dito
não tem ser
não é
senão
possibilidade de dizer

O poema, antes de ser trazido à página – e assim canalizar aquele grito contido dentro do poeta para a folha de papel, para que deixe de ser um "rumor branco" e passe assim a "ser", é apenas uma possibilidade de "ser". As repetições constantes dos verbos no infinitivo "ser" e "dizer" instauram uma noção de impessoalidade e incerteza em frases interrogativas:

mas

dizer o quê?
dizer
olor de fruta
cheiro de jasmim?

mas
como dizê-lo
se a fala não tem cheiro?

O uso da conjunção adversativa “mas”, introduzindo as duas estrofes como recurso argumentativo, contrapõe a possibilidade de dizer e, principalmente, a noção de que dizer traz ao texto o ser. Aqui o enunciador disseca aquele “rumor branco” ou “grito” estancado e analisa mais de perto o que ele poderia conter. Como transferir o cheiro da fruta ou do jasmim no poema se, mesmo que ele se desdobre para fazê-lo, jamais chegará a fazer com que o leitor saiba, exatamente, daquilo que ele está falando? (já que “a fala não tem cheiro?”). Nesse sentido, encontra-se um desdobramento da problematização apresentada no poema na última parte de “Nasce o poeta”, do livro *Muitas Vozes*: o poema apresenta a matéria dos dias, das coisas, mas não consegue trazer, em sua completude, o que as coisas são, apenas suas representações. Logo, pode-se falar do cheiro das frutas, do que elas querem ser no poema, mas nunca o próprio ser. Daí a explicação paradoxal (“dizê-lo/é não dizê-lo) do enunciador:

por isso é que
dizê-lo
é não dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo

Essa explicação paradoxal e argumentativa que coloca o poeta entre o dizer e o não dizer é reforçada pelo uso constante de operadores argumentativos que contrapõe argumentos como o “mas” e o “embora” e daqueles que introduzem uma justificativa ou explicação como o “já que”, o “por isso”, o “pois”. Esses recursos utilizados só ratificam a presença de um *ethos* didático e até mesmo filosófico, conforme será comentado mais adiante.

Para o poeta, dizer o cheiro do jasmim não é dizer o que o jasmim é de fato (por isso ele diz sem dizê-lo), já que o jasmim existe em sua singularidade

(signo) e é aquilo que é, independente da enunciação do poeta sobre o seu ser. Ele é independentemente da linguagem e daquilo que ela busca fazer da existência do jasmim. O jasmim seria o mesmo se não houvesse a linguagem para dizê-lo, ele existiria mesmo que não houvesse alguém para sentir o seu perfume. O poeta sabe disso, sabe da limitação da linguagem perante o ser, mas mesmo assim diz o que o cheiro de jasmim é para ele, à sua maneira, pois, apesar de não berrar (já que o bom poeta não berra), ele também não estanca aquele grito dentro de si ("pois não calo"), preferindo dizê-lo a gritá-lo, ainda que esse dizer seja apenas a impressão que o cheiro de jasmim causa no poeta, e não o cheiro do jasmim em si mesmo, independente das impressões do poeta.

Na estrofe seguinte, o enunciador parafraseia a estrofe anterior introduzindo exemplos daquilo que fala. Os dois pontos anunciam uma enumeração de coisas (apresentadas em uma estrutura paralelística) que fazem parte do universo poético de Ferreira Gullar desde seus primeiros livros, como o "cheiro da fruta" ou o "galo no quintal". Nesse sentido, o poeta cita a si mesmo e fala das coisas mesmo sabendo que o que ele fala não é a coisa em si, mas a representação que faz dela:

por isso que
embora sem dizê-lo
falo:
falo do cheiro
da fruta
do cheiro
do cabelo
do andar
do galo
no quintal

É importante notar a forma como o enunciador utiliza os verbos "dizer" e "falar": o primeiro verbo, "dizer", parece associado ao aspecto de veicular uma informação, pronunciar-se, já o "falar" designa o ato de se exprimir oralmente por palavras. Mesmo que nos dicionários "dizer" seja sinônimo de "falar" e vice-versa, cabe refletir por que motivo foram utilizados os dois verbos. Quando o enunciador se refere ao dizer, justifica que mesmo sem dizer as coisas, ou seja, sem trazer informações, ele exprime oralmente as palavras. Mas, para o poeta Ferreira Gullar, o dizer é escrever: "Eu gosto de pensar, não gosto de

escrever; mas só sei pensar escrevendo, então tenho que escrever. E só escrevo, como disse, quando sinto que aquilo renderá um poema. Eu sinto isso. E aí, custe o que custar, eu tenho que escrever.” (1998, p.54).

Ao explicar sobre a natureza da linguagem e, especificamente, a literária, percebe-se não somente pela quantidade de operadores argumentativos, um discurso filosófico, no sentido de que o enunciador estabelece uma relação imediata com o referente, o fazer poético, e constrói um texto metafísico, dialético, lógico, argumentativo, dissertativo, explanativo e coerente. Como o discurso filosófico, que explicita seu próprio modo de constituição ou fundação, o poema “Fica o não dito por dito” parece assumir características desse discurso que, segundo Cossutta (1994, p.5), apresentam os seguintes aspectos: a) todo texto filosófico tenta mediatizar a relação do particular ao universal; b) o que torna as filosofias contraditórias (cada uma constrói seu sentido) é o que as aproxima (todas constroem sentidos); c) toda filosofia deve, implícita ou explicitamente, validar sua possibilidade enunciativa; d) toda filosofia deve efetuar escolhas em face da tripla exigência que comanda sua ordenação: ordem da descoberta, ordem lógica (ordem das razões) e ordem de exposição.

Nota-se, nas próximas estrofes, que um traço explícito na concepção do fazer poético gullariano (tal como o texto filosófico) é “mediatizar a relação do particular ao universal”, ou seja, ao mesmo tempo que sua poesia fala do galo no quintal e do cheiro da fruta, das imagens da infância no Maranhão, portanto particulares, essas imagens podem fazer com que o leitor ouça outro galo cantar. Isso significa que tanto o cheiro da fruta quanto o canto do galo, mesmo que ausentes do poema pelas limitações da linguagem, produzem uma sinestesia (o olfativo, o visual e o auditivo) que resgata os significados que existem na memória do sujeito empírico leitor – inclusive aqueles significados suscitados em outros poemas do próprio Gullar conhecidos por seu coenunciador e que, por fazerem parte do universo semântico gullariano desde então, podem ser intertextualmente retomados. O galo e o cheiro da fruta são objetos recorrentes em sua poesia e que podem suscitar nos leitores mais assíduos as emoções de poemas como “Galo Galo” ou “Cheiro de Tangerina”, entre outros, que eles possam ter sentido “noutro quintal que houve”, isto é, num outro tempo e espaço, conforme se lê nos versos:

e os digo
sem dizê-los
bem ou mal

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

Ainda sobre o universal e o particular no poema, explica-se essa relação e, de certa forma, constrói-se o processo de validação pelo qual o enunciador argumenta ou demonstra essa relação a fim de legitimar, justificar e persuadir o coenunicador. Segundo Cossutta e Maingueneau (1995), a noção de que o discurso filosófico é aquele que, ao mesmo tempo em que explicita as condições de sua própria possibilidade, inscreve as formas conceituais e lógicas nas formas expressivas, como se observa no modo dialético com que o enunciador, no poema, opera seu discurso ao dar continuidade à noção de que se diz algo sem dizer: o cheiro de fruta e o cantar do galo não estão no poema, mas na leitura, o coenunciador poderá ouvir o galo em outra cidade, em outra época, por exemplo. Nestes versos do poema, observa-se a paronomásia, que é a coincidência sonora entre os termos *houve (verbo haver)* e *ouve (verbo ouvir)*, embora tenham grafias e significados diferentes. A coincidência sonora cria uma tensão semântica na poesia: ela dá novas significações à relação dos tempos presente e passado.

Ainda sobre a relação entre o particular e o universal, o próprio poeta Ferreira Gullar explica em entrevista dada aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

> (...) Hegel que diz algo como “a folha da árvore já contém o universal e o particular”. Fiquei pensando nisso: “Por que há ali o universal e o particular?” – eu me perguntava. Pensei então que uma coisa está em outra, mas de maneira distinta; veio daí

> a idéia de que uma árvore está em qualquer uma de suas folhas, a cidade está no homem que está em outra cidade, enfim. (1998, p.46)

Como foi observado, o poema de Gullar emula o discurso filosófico, não só na forma como argumenta, mas faz isso ao mediatizar a relação entre o caso particular analisado e a universalidade conceitual. E também ao validar as próprias condições de existência da linguagem:

(e que
se eu não dissesse
não ouviria
já que o poeta diz
o que o leitor
- se delirasse –
diria)

Na estrofe anterior, o enunciador esclarece, entre parênteses, que se não tivesse dito nada sobre o galo ou sobre o cheiro da fruta, o leitor não teria retomado tais signos impregnados de um significado tão vasto que abrange, inclusive, as impressões e emoções que o “galo” e o “cheiro da fruta” de “outro quintal que houve” só o leitor em estado de delírio – esse estado em que a imaginação entrecorta a realidade e desperta uma avalanche intersemiótica - poderia sentir, mas que o poeta emula através da poesia:

mas é que
antes de dizê-lo
não se sabe
uma vez que o que é dito
não existia
e o que diz
pode ser que não diria

e
se dito não fosse
jamais se saberia

A estrofe, introduzida pela conjunção adversativa “mas” dá continuidade ao processo argumentativo de explicação sobre as condições de existência do poema que se faz do dizer. O enunciador só poderia saber se diria algo após dizê-lo (pois só se sabe aquilo que se diz). Caso ele não o dissesse, jamais

saberia se seria algo cabível de se dizer ou não, já que depende do próprio ato de dizer, para fazer com que o não-dito venha a ser. Nota-se que os argumentos vão sendo somados a partir do uso da conjunção aditiva “e”. O enunciador começa aqui a isolar o dizer como momento crucial em que o poeta dá vida, engendra a sua poesia, já que antes do dizer não se sabia e depois do dizer, quando se vem a saber, é que pode se reconhecer se o diria ou não.

No poema, o poeta só reconhece o que não diria depois de tê-lo dito, momento em que pode se arrepender, já que, antes disso, o dizer é apenas uma possibilidade de dizer. Por isso, o “poeta que grita erra”, pois pode se arrepender daquilo que diz, e, portanto,“bom poeta (ou cabrito) não berra” - não denuncia aquilo que está para ser dito dentro de si aos sete ventos, por poder se tratar de algo do qual irá se arrepender. Como já foi dito, ao estabelecer o “poeta que erra por berrar” o “grito estancado no peito” como o seu Outro, Gullar pode estar se referindo a parte da sua poesia de juventude, muitas vezes “berrada” devido às paixões intensas que eram características da sua militância política.

Nas estrofes seguintes, o enunciador chega à conclusão (“por isso”) de que o poeta cria e inventa a partir do momento que diz e o que é dito passa a existir apenas no ato de dizer, por isso não revela o oculto. Novamente, identifica o dizer como momento onde se dá simultaneamente o nascimento e a validação ou a revogação daquilo que se diz. Como já foi dito, a profusão de operadores argumentativos neste poema (por isso, mas, porque, e, nem etc) corroboram para a presença de um *ethos* argumentativo, e do ethos professoral recorrente nessa fase de Gullar, na medida em que procura explicar, explanar, dissertar, seguindo uma ordem lógica e ao mesmo tempo subjetiva sobre o que e como pode ser o fazer poético:

por isso
é correto dizer
que o poeta
não revela
        o oculto:
inventa
        cria
o que é dito
      (o poema
que por um triz
      não nasceria)

mas
porque o que ele disse
não existia
antes de dizê-lo
não o sabia

Na estrofe a seguir, encontram-se ecos do poema "O artista inconfessável", de João Cabral de Melo Neto (1999, p.98): "… Fazer o que seja é inútil./ Não fazer nada é inútil./ Mas entre fazer e não fazer/ mais vale o inútil do fazer./ Mas não, fazer para esquecer/ que é inútil: nunca o esquecer/ Mas fazer o inútil sabendo/ que é inútil, e bem sabendo…". Gullar: "… então ele disse/ o que disse/ sem saber o que dizia?/ então ele o sabia sem sabê-lo?/ então só soube ao dizê-lo?/ ou porque se já o soubesse/ não o diria?…". Nota-se que os dois poetas especulam a gênese da linguagem, mas em Gullar, a especulação se constrói a partir de uma série de perguntas retóricas introduzidas pela conjunção coordenativa conclusiva "então" que constrói uma estrutura paralelística, como se observa no fragmento a seguir:

então ele disse
o que disse
sem saber o que dizia?
então ele o sabia sem sabê-lo?
então só soube ao dizê-lo?
ou porque se já o soubesse
não o diria?

é que só o que não se sabe é poesia

As questões paradoxais (também de natureza argumentativa) apresentadas pelo enunciador parecem evocar o paradoxo socrático: a ideia de saber que nada se sabe, que pode ser pensada no universo da poesia, no sentido de que a poesia não revela o oculto e, principalmente, não é de conhecimento do poeta até que ela surja, conforme declarou Gullar, em entrevista ao *Estado de São Paulo,* em 02 de setembro de 2015:

> Quando vou escrever um poema, a folha surge em branco, ainda não sei o que vai surgir ali. Qualquer coisa pode acontecer, a probabilidade é total porque a página está em

> branco. Quando coloco a primeira palavra, reduz a probabilidade, agora já não é o acaso. Quando se escreve o primeiro, o segundo verso, aí o poema vai deixando de ser fruto da probabilidade e do acaso e vai se tornando necessário. Ele próprio começa a determinar o que entra ali ou não. Você não sabe o que vai resultar daquilo. É um jogo entre acaso e necessidade.

A poesia só pode ser depois que se sabe, e para sabê-la, é preciso dizê-la. O poeta começa o poema sem saber o que vai acontecer e isso é um traço, segundo afirma o próprio Gullar, dos poemas do último livro *Em alguma parte alguma*, diferentes dos outros livros em que os poemas já nasciam quase prontos.[20] Logo, o enunciador conclui o poema:

> **assim**
> o poeta inventa
> o que dizer
> **e** que só
> ao dizê-lo
> vai saber
> o que
> precisava dizer
> **ou** poderia
> pelo que o acaso dite
> **e** a vida
> provisoriamente
> permite (GULLAR, 2010, p.21-25)

Os versos, como no começo do poema, distribuídos de forma aparentemente desordenada, sem pontuação, somam argumentos (com o uso da conjunção aditiva “e”), finalizam o fluxo de pensamento do enunciador e confirma o dizer a poesia como um momento no qual o poeta pode saber a poesia e, portanto, arbitrar a respeito da necessidade de dizê-la ou, de outro modo, mantê-la como possibilidade de dizer apenas. O dizer é o momento da gênese do poema. A vida permite o dizer do poeta, permite a poesia, mas não para sempre: morre o poeta, morre a possibilidade desse poeta dizer a poesia – mas a poesia continua a existir.

Ainda sobre esse mesmo dilema, no livro *Em alguma parte alguma*, observa-se que o poema “Falar” apresenta uma variante da mesma ideia do

20 Entrevista de Ferreira Gullar para o Caderno Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*, em 02 de junho de 2010.

poema “Fica o não dito por dito”. A certeza do limite, da finitude das coisas, “que é atestada pela realidade inescapável do acaso e da vida que provisoriamente permitem o ato de dizer” (BOSI, 2010, p.12). Do ponto de vista estrutural, ao contrário do poema anterior, os versos polimétricos de “Falar” aparecem de forma ordenada, distribuídos em duas estrofes, visualmente bem definidas, apresentando uma aparência de ordem, que pode ser confirmada também nas frases afirmativas e na presença da pontuação mais recorrente, das vírgulas e do ponto final. Essas marcas produzem uma expressividade e um sentido muito mais próximo das características da modalidade escrita do que a da oral. No entanto, o poema faz uma reflexão sobre o “falar” na poesia, verbo cujo sentido se aproxima mais do oral. Os dois primeiros versos das duas primeiras estrofes formam uma estrutura paralelística na qual o enunciador busca definir a poesia, como se lê no poema:

Falar

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 sem suma
mesmo que não se ouça coisa alguma.
(GULLAR, 2010, p. 47)

As conceituações de poesia, apresentadas em cada estrofe, como já foi visto em outros poemas metalinguísticos analisados neste capítulo, declaram a essência do que é a poesia para Gullar. Trata-se de frases explicativas que revelam o que uma coisa é. Como observou Fiorin, as definições são argumento, impõem um determinado sentido e vão convencer o interlocutor “de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta”(2015, p.118). Essas definições de poesia são reforçadas pela presença de duas locuções adverbiais de afirmação: “de fato”, no primeiro verso da primeira estrofe; e “na

verdade”, no primeiro verso da segunda estrofe. Essas locuções intensificam as definições no sentido de criar nelas a noção de verdade. Também, os operadores argumentativos presentes (“por isso”, “porque”) contribuem para a adesão do coenunciador na medida em que justificam e explicam as definições apresentadas acerca da poesia. Aqui o *ethos* didático e o ethos professoral também se fazem presentes.

Outros elementos podem reforçar a dimensão argumentativa do poema, bem como seu poder de persuasão. Como já foi observado no “Poema Poroso”, “Falar” também retoma alguns elementos do discurso bíblico (como o “fruto” e o “pó”) em versos que, marcados pelo silêncio e pelo “falar baixo” fazem lembrar uma oração. A palavra “fruto” apresenta diferentes significados nas *Escrituras Sagradas*, como o fruto da videira, o amor, o gozo, a paz, a bondade, a fidelidade etc. Esses significados estão atrelados à ideia de que o que o ser humano semear nesta vida também colherá.

No entanto, na poesia “Falar”, o sentido de “fruto” está relacionado ao resultado, ao produto do silêncio, que é a poesia, do que a outro significado. Talvez o silêncio deva ser semeado pelo poeta para que colha poesia. Porém, novamente se estabelece um paradoxo, figura de linguagem tão recorrente nos poemas de Ferreira Gullar: se a poesia é fruto do silêncio, que é o poeta que fala em voz baixa, então a poesia é uma fala que se opõe à fala, portanto, estão em mãos opostas: o falar cala a poesia. Ou melhor, para que se ouça a poesia, o poeta deverá calar. A expressão “sóis vós” chama a atenção por ser uma forma (pronome e verbo na 2ª pessoa do plural) comum nas *Escrituras Sagradas* e na oração da Ave Maria e parece referir-se ora ao coenunciador do poema, ora à palavra homófona “voz” que gera um significado importante: o enunciador fala “sou silêncio”, solidão, enquanto sois voz – calamos ambos na “voz” do silêncio.O enunciador tem que baixar a voz no mesmo tom de seu coenunciador, pois se falar alto, não escuta a voz da poesia dentro de si e que um dia poderá se tornar poema, como se observou na análise de “Nasce o poema”.

Na segunda estrofe, o enunciador faz uma comparação entre o silêncio da poesia (uma fala que se cala) e o silêncio que o “poeta exuma do pó” e aqui novamente se observa uma palavra recorrente no discurso bíblico e na poesia de Gullar, o pó, como se viu em “Poema poroso”. Do pó, o poeta desenterra

uma voz já morta, ou seja, dá vida à poesia. Entre o falar e o calar, estão o nascer e o morrer, o vir do pó e o retornar a ele. A poesia é o silêncio, pois irrompe quando se fala, mas ao mesmo tempo é “a voz que jaz embaixo do falar”, pois quando não se fala, quando as vozes não estão ativas, só então o silêncio pode “falar”, e é só porque existe o silêncio que pode existir o falar.

Neste capítulo, dividido em três partes, foram analisados os poemas metalinguísticos representativos de três momentos (fases) da poesia de Ferreira Gullar que emblematizam o seu fazer poético, em versos que explicitam sua preocupação efetiva em explicar o que é a poesia/poema, como ela surge e qual é o seu alcance. O *corpus* analisado buscou destacar os recursos linguísticos (traços expressivos comuns) e os discursos presentes, que compuseram diferentes *ethé*, com o objetivo de mostrar as mudanças ocorridas entre as fases do poeta (de acordo com suas condições de produção), que vai se revelar gradativamente, na medida em que o poeta amadurece e passa a projetar um *ethos* didático, prescritivo, que apresenta um discurso filosófico.

Esse *ethos* que ensina, explica, corrige e ao mesmo tempo faz refletir e mediatizar a relação do particular com o universal, em seu Outro filosófico, motivou a reflexão sobre uma proposta de ensino com duplo enfoque: tanto poderá apresentar o estilo do poeta, quanto poderá se utilizar desse estilo para um trabalho detalhado sobre o gênero poema – particularmente o metalinguístico – no Curso de Licenciatura em Letras, na universidade. É importante dizer que a sugestão didática proposta no próximo capítulo, parte da minha experiência como professora das disciplinas de Teoria da Literatura, Leitura e Produção de textos e Estudos Gramaticais em trabalhos interdisciplinares com microconto e poetrix e que obtiveram bons resultados a partir do diálogo entre essas disciplinas. A sugestão a seguir ainda não foi aplicada, por isso é apresentada como uma possibilidade de trabalho com dois poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar, que pode ser transformada, pelo professor, em uma sequência didática, com o objetivo de mostrar como esses poemas e outros sugeridos pelo professor, podem revelar que o estilo do poeta, suas escolhas linguísticas, ensinam tanto questões de ordem gramatical e seus “desvios”, quanto de produção de um gênero que constrói uma noção de poética.

Capítulo 4 – O que o poeta pode ensinar: sugestão didática interdisciplinar sobre dois metapoemas

Este capítulo apresenta uma proposta de análise de dois poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar no contexto da prática docente, discutindo, em perspectiva interdisciplinar, o entrecruzamento de disciplinas distintas do Curso de Licenciatura em Letras, como Teoria da Literatura; Leitura e Produção de textos; Estudos Gramaticais e Sintaxe. Essa escolha decorre da seguinte constatação: o estudo de poemas metalinguísticos coloca em evidência o processo de criação do autor, o modo como ele compõe e organiza seu texto, resultando em proposta implicitamente didática de ensino desse gênero.

4.1. Escolha de um gênero literário: o poema metalinguístico

O estudo do texto literário permite compreender "desvios" da linguagem literária em relação ao uso comum da língua. Segundo Spitzer, a definição mais rigorosamente científica de um estilo individual seria a identificação da repetição constante de um motivo ou de uma expressão original. "O estilo- a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência" (MARTINS, 1989, p.7). Encontrar o traço estilístico significativo seria o ponto de partida para a análise da obra, segundo Spitzer.

Porém, sabe-se que o estilo individual deve ser pensado a partir de uma relatividade, visto que o escritor se insere em um contexto que coloca sua obra em diálogo com tendências de uma determinada época e com textos de outros escritores. Considere-se, ainda, o diálogo com a época do leitor. A criação expressiva individual é possível mas não absoluta - mesmo no caso dos estilos mais marcadamente pessoais, como Proust, Joyce e Guimarães Rosa, no Brasil (MATTOSO, 1972, p.141). Não pode deixar de ser considerada a natureza dialógica do discurso e a forma como é socializado, na medida em que incorpora estruturas linguísticas já sedimentadas, mesmo com a presença

dos desvios ou torneios de linguagem característicos da linguagem literária, que produzem um feito estético.

Entender a construção dessas estruturas linguísticas já sedimentadas e os desvios criados pelo escritor é perceber as relações entre a estilística e a gramática, como disciplinas complementares, como observa Evanildo Bechara (2009, p.615): “Ambas se completam no estudo dos processos do material de que o gênero humano se utiliza na exteriorização das idéias e sentimentos ou do conteúdo do pensamento designativo”. Nessa relação complementar, a estilística fônica, léxica e sintática segue as divisões clássicas da gramática.

Logo, utilizar a estilística como eixo teórico para as análises em sala de aula, principalmente de textos literários, possibilita ao aluno o contato não só com o literário, mas com os efeitos estilísticos diferenciados dentro de um contexto de produção, pela análise da forma como o autor manipula a língua, subvertendo estruturas linguísticas já sedimentadas. Deve-se lembrar que o literário, conforme os estudos de Antonio Candido, citados nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006, p.54) para os Conhecimentos de Literatura, apresenta uma função humanizadora que, muitas vezes, corre o risco de desaparecer em meio à quantidade de informações, como épocas, características das escolas, biografia do autor, informações periféricas ao texto literário. Conforme prevêm as *Orientações Curriculares*: “Para cumprir com esses objetivos, entretanto, não se deve sobrecarregar o aluno com informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias etc., como até hoje tem ocorrido, (...)” (2006, p.54)

Estudar a literatura é refletir sobre as suas funções e faces:

> A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1995, p. 176).

Antonio Candido, apesar de acreditar que as três faces devem atuar simultaneamente, destaca a primeira face ou a maneira pela qual a mensagem é construída, que deve dizer se a comunicação é literária ou não. Sendo assim, analisar o objeto estético enquanto estrutura é perceber como a língua se articula em seu estado pleno de funcionamento em relação a determinado contexto. É dessa forma que se exploram os efeitos de sentido produzidos pelos recursos fonológicos, sintáticos, semânticos, na leitura e na releitura de poemas, por exemplo.

4.2. Mikhail Bakhtin: considerações sobre os gêneros

O estudo do gênero literário, especialmente quando se quer analisar o estilo de um autor, identificar suas escolhas e a forma como rompe com o emprego usual das formas gramaticais, gerando efeitos de sentido, possibilita pensar em uma análise tanto do ponto de vista literário, quanto do linguístico. Não é habitual, em nosso país, o trabalho de interpretação de textos a partir da análise dos recursos gramaticais empregados pelo autor.Trata-se de estratégia operacional, pois ela pode alavancar tanto a competência leitora dos alunos, quanto seu domínio do uso dos recursos gramaticais, seja em textos literários, seja em textos não literários. O objetivo, aqui, é fazer o aluno perceber que a análise detalhada do texto literário passa tanto pela estilística literária quanto pela estilística da língua.

Apesar de não partir do objeto literário, Mikhail Bakhtin, em *Questões de Estilística no ensino de Língua*, relata a proposta didática, praticada na época em que era docente, dedicando-se a uma reflexão sobre a estilística da língua. Para ele, as formas gramaticais devem ser estudadas a partir de seu significado estilístico (2013, p.23). Sem a estilística, o estudo da sintaxe, por exemplo, não enriquece a linguagem dos alunos nem desenvolve a produção de uma linguagem própria, criativa. (2013, p.28).

Os exemplos de Bakhtin, situados em outra época e contexto, apesar de não serem inovadores, propõem uma reflexão importante. Pensemos nas tendências contemporâneas dos estudos gramaticais e linguísticos – de Franchi, Possenti e Travaglia, por exemplo – e na forma da prática docente orientada pelos documentos oficiais, como os *Parâmetros Curriculares Nacionais:* Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental (1998) e, ainda, as

Orientações Curriculares para o Ensino Médio (2006). Essas propostas, à luz da visão bakhtiniana, levam a repensar no papel da estilística no ensino tanto a da língua quanto a da literatura, concomitantemente, e em uma perspectiva interdisciplinar declarada e assumida nas práticas docentes.

Também é preciso considerar, nas discussões bakhtinianas, a concepção teórica de enunciado e de gêneros discursivos, conforme se observa nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006, p.22) sobre os Conhecimentos de Língua Portuguesa. As orientações destacam como esses gêneros se inserem em uma sequência didática. Entre os procedimentos metodológicos de abordagem dos conteúdos, está proposta:

> Para ilustrar, pode-se pensar na proposição de seqüências didáticas que envolvam agrupamentos de textos, baseados em recortes relativos a: temas neles abordados; mídias e suportes em que circulam; domínios ou esferas de atividades de que emergem; seu espaço e/ou tempo de produção; tipos ou seqüências textuais que os configuram; gêneros discursivos que neles se encontram em jogo e funções sociocomunicativas desses gêneros; práticas de linguagem em que se encontram e comunidades que os produzem. (2006, p.36)

A noção de gênero definida segundo Bakhtin como “tipos de enunciados relativamente estáveis” é tratada nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* como condição básica de inserção dos sujeitos no mundo letrado (2006, p.72). Essa noção é também o foco dos *Parâmetros Curriculares Nacionais*: Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental (1998, p.21). O gênero é abordado quanto ao conteúdo, à construção composicional e ao estilo. Na perspectiva bakhtiniana, o estilo é um dos elementos constitutivos da genericidade e torna indissolúvel o vínculo entre estilo e gênero.

A noção de estilo envolve a expressividade, a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado, realizada a partir das intenções do enunciador e das especificidades do gênero. Bakhtin também considera no estilo as relações dialógicas, que levam em conta as possibilidades de recepção, de diálogo com outros enunciados e que não é considerada pela estilística tradicional, pois esta se apega ao conteúdo do discurso daquele que enuncia. Dessa forma, a noção de estilo para Bakhtin é

individual e coletiva ao mesmo tempo, visto que os gêneros se concretizam em enunciados, como unidades reais de comunicação.

4.3. Poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: sugestão didática interdisciplinar

O objetivo desta sugestão é oferecer ao aluno, nas diferentes disciplinas do Curso de Letras, a oportunidade de descobrir o sentido ou os sentidos do poema por meio da apreensão de diferentes camadas - lexical, sonora, sintática - segundo diferentes perspectivas teóricas.

Cabe comentar a especificidade do texto literário, como "uma forma peculiar de representação e estilo em que predominam a força criativa da imaginação e a intenção estética" (Brasil, 1998, p.26). Trata-se, pois, de descobrir as marcas do enunciador projetadas no texto e a capacidade de essas marcas romperem os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua como parâmetros.

O estudo dessas camadas ou níveis não só possibilita o exercício do conhecimento linguístico, mas também uma maior compreensão sobre o estilo do autor, estratégia recomendada pelas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*:

> Constata-se, de maneira geral, na passagem do ensino fundamental para o ensino médio, um declínio da experiência de leitura de textos ficcionais, seja de livros da Literatura infanto-juvenil, seja de alguns poucos autores representativos da Literatura brasileira selecionados, que aos poucos cede lugar à história da Literatura e seus estilos. Percebe-se que a Literatura assim focalizada – o que se verifica, sobretudo, em grande parte dos manuais didáticos do ensino médio– prescinde da experiência plena de leitura do texto literário pelo leitor. No lugar dessa experiência estética, ocorre a fragmentação de trechos de obras ou poemas isolados, considerados exemplares de determinados estilos, prática que se revela um dos mais graves problemas ainda hoje recorrentes. (2006, p.63)

Orientar o aluno compreender a importância do gênero literário, particularmente o poético, a partir de uma dinâmica de leitura em que se

percebam, também, as relações entre texto e contexto, além das conexões interdiscursivas e interdisciplinares, pode ser uma proposta de prática docente que instigue os discentes a perceber o papel dialógico do texto literário, assim como os aspectos interdisciplinares que ele propõe.

O trabalho realizado a partir da escolha de um gênero, oral ou escrito, tem sua principal fundamentação nos estudos de Dolz e Schneuwly, a partir da proposta das sequências didáticas como "um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito" (2004, p.97). O objetivo desta proposta é sugerir uma sequência de questões – sobre o gênero poema – que possam ser encaminhadas pelo professor para a montagem de uma sequência didática, a fim de fazer com que o aluno domine esse gênero e perceba melhor as etapas do processo de ensino-aprendizagem.

Diferentemente de Bakhtin, que trabalha com a noção de gênero discursivo, Dolz e Schneuwly refletem sobre o gênero textual (oral e escrito) a partir de uma situação concreta no contexto do desenvolvimento da linguagem em todo processo de escolarização da criança ou do adolescente. Essas colocações serão levadas em conta na proposta que segue.

Na interação do aluno com o gênero a ser analisado, no caso, o literário, é preciso pensar em uma sequência de atividades que promovam a discussão estética, estrutural e temática dos textos, procurando aguçar a análise crítica e a competência estilística do discente por meio da prática da leitura do texto literário.

A proposta de atividades a partir de poemas metalinguísticos visa a levar o aluno a perceber alguns elementos fundamentais que colocam em diálogo, pelo menos, três disciplinas correntes no Curso de Licenciatura em Letras nos dois semestres iniciais: Teoria da Literatura, Língua Portuguesa (noções básicas das classes de palavras e sintaxe) e Leitura e Produção de textos.

Na metapoesia, não apenas se expõem os bastidores da criação, evidenciando as estruturas, o código, a função poética, mas também constrói-se uma crítica da própria poética. A consciência da linguagem afasta o poeta da realidade, colocando-o diante da concretude do próprio poema. Assim, podem-se analisar não somente algumas concepções do que seja o poema,

mas ainda a forma como o enunciador rompe os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua:

> “a exploração da sonoridade e do ritmo, na criação e recomposição das palavras, na reinvenção e descoberta de estruturas sintáticas singulares, na abertura intencional a múltiplas leituras pela ambiguidade, pela indeterminação e pelo jogo de imagens e figuras (BRASIL, 1998, p. 27).

Com as estruturas linguísticas colocadas em evidência e em discussão, os metapoemas não só revelam as escolhas e rupturas do enunciador, mas a forma como defende (daí o trabalho com as tipologias discursivas) seu posicionamento a respeito do que é o poema e quem é o poeta. Isso ocorre em perspectiva didática, de um enunciador que apresenta um *ethos* professoral, conforme se observa nos poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: um poeta contemporâneo, que reserva em sua extensa experiência poética e crítica, desde os anos 50, a constante busca por uma poesia que instaure um enunciador inserido na história, com uma voz poderosa sobre a noção do ser político em sentido amplo.

Apresenta-se, a seguir, uma sequência de questões – para o professor propor aos alunos – sobre dois poemas do autor: “A voz do poeta”, do livro *Na vertigem do dia* (1975-1980) e “Barulho”, do livro homônimo *Barulhos* (1980-1987). Passemos à leitura dos poemas:

A voz do poeta

Não é voz de passarinho
flauta do mato
viola

Não é voz de violão
clarinete pianola

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

é voz de gente - poema:
fogo logro solidão. (2000, p. 297)

Barulho

Todo poema é feito de ar
apenas:
a mão do poeta
não rasga a madeira
não fere
o metal
a pedra
não tinge de azul
os dedos
quando escreve manhã
ou brisa
ou blusa
de mulher.

O poema
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é barulho
quando rumoreja
ao sopro da leitura. (2000, p.373)

A atividade a seguir aponta um encaminhamento para a montagem de uma sequência didática, a ser adaptada conforme o grupo de alunos e os objetivos do professor. Não se trata de proposta rígida, mas de sugestões que pretendem ser um ponto de partida e poderão ser trabalhadas em uma das disciplinas já mencionadas. O docente deverá indicar aos alunos os elos de interdisciplinaridade. Vamos supor, aqui, seu desenvolvimento no 1º semestre do Curso de Letras, na disciplina *Leitura e produção de textos*. Ela apresenta, em seu conteúdo, tanto aspectos gramaticais quanto gêneros, dentre os quais, os literários. Pode-se pensar na seguinte dinâmica, a ser desenvolvida em oito aulas ou quatro aulas duplas:

4.3.1. Primeira aula: leitura inicial e explicação da proposta

A proposta se inicia com a leitura dos poemas em voz alta, para que fique ressaltada a sonoridade, o ritmo, a pontuação, bem como a

expressividade da linguagem. Pode-se pedir para os alunos, oralmente ou por escrito, apresentarem suas primeiras impressões sobre o que pode caracterizar o gênero poema. A partir dessas impressões, o professor explicará quais os objetivos da sequência. Um deles, fazer perceber como o trabalho com um determinado gênero permite ter contato com conteúdos de disciplinas diferentes e como cada disciplina complementa a outra – e é por ela complementada – no momento de análise de um gênero e na construção de seu sentido de forma completa. Também é importante explicar os motivos pelos quais foram escolhidos os poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar, destacando-se a forma como esse tipo de poema, tematicamente, já seria uma reflexão sobre o gênero e sobre a língua em uso, além de ressaltar a importância da metalinguagem para o próprio poeta.

4.3.2. Segunda e terceira aulas: escolhas fonológicas, lexicais e sintáticas

O próximo passo seria propor questões que levem os alunos à análise dos elementos metalinguísticos que aparecem no poema e se referem ao próprio fazer poético, ou, em outras palavras, colocar em evidência as escolhas fonológicas, lexicais e sintáticas como uma escolha consciente do criador dos textos.

As indicações a seguir pretendem oferecer aos professores um roteiro que oriente a organização da atividade didática. Como já foi dito, não se trata de uma proposta fechada, mas de um conjunto de sugestões. Caberá ao professor adaptar o processo ao nível de seus alunos e à sua própria interpretação dos poemas.

No primeiro poema “A voz do poeta” deve-se observar que o título é o sujeito da oração “não é voz de passarinho/ flautado mato/viola” e das demais orações do poema (cada estrofe corresponde a uma oração que sempre apresenta como núcleo o verbo de ligação na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo: “é”). Esse verbo reforça as certezas do enunciador, conota uma declaração que pode representar uma verdade universal, tendo a forma verbal o valor de “presente permanente”.

É importante destacar, também, para o aluno, a elipse do sujeito “A voz do poeta” nas duas primeiras estrofes. Essa elipse coloca em destaque o

advérbio de negação “não”, que introduz o posicionamento do enunciador sobre o que não é a voz do poeta.

Quanto à estrutura do poema, caberia orientar os discentes a notar que ele está organizado em quatro estrofes que apresentam uma distribuição simétrica na seguinte ordem: um terceto, um dístico, um terceto e um dístico. Essa simetria contrasta com a métrica irregular dos versos polimétricos, com uma predominância de heptassílabos ou redondilhos maiores. As quatro estrofes são formadas por quatro orações coordenadas assindéticas, justapostas. Possuem uma relação de independência na construção, mas estão semanticamente ligadas. Esse tipo de construção é comum, sobretudo, na língua oral (MARTINS, 1989, p.137). Nesse sentido, também podemos perceber que a quase ausência de pontuação confirma o tom espontâneo e ágil da língua falada.

A assimetria é compensada, também, pelo equilíbrio de duas orações negativas e duas afirmativas, respectivamente introduzidas pelas expressões anafóricas “não é voz” e “é voz” que constroem um paralelismo no poema.

Do ponto de vista lexical, observa-se a predominância de um vocabulário simples; com léxico pertencente ao campo semântico musical nas duas primeiras estrofes: “flauta do mato”, “viola”, “violão”, “clarinete” e “pianola”. As referências ao som migram do plano da natureza para o plano da cultura, em uma gradação que vai do natural (“passarinho”) ao construído (“pianola”).

Deve-se observar, com os alunos, a proximidade semântica dos termos, no sentido de que todos guardam alguma semelhança com a voz do poeta, visto que emitem som, mas não de natureza humana, como “passarinho”. Os instrumentos musicais, por sua vez, são acionados pelo homem, dependem dele para produzir sons, enquanto o pássaro o faz autonomamente. A ausência de pontuação aproxima a escrita da espontaneidade da fala. As orações introduzidas pelo advérbio de negação “não”, nas duas primeiras estrofes, parecem deixar clara a posição do enunciador e sua opinião incisiva a respeito do que é a “voz do poeta”, enfatizada nas orações afirmativas, em ordem direta, nas duas últimas estrofes introduzidas pelo verbo de ligação “é”.

Qual o papel das indagações entre parênteses? Elas remeteriam ao contexto histórico. A palavra “prisão” retoma aos tempos de ditadura militar e suas diferentes formas: “prisão domiciliar”, esconderijo, exílio. Como sugerem

as expressões interrogativas “na varanda? na janela?” ou a prisão no seu sentido mais estrito, o cárcere. As indagações estão na forma de locuções adverbiais e adjuntos adverbiais de lugar que podem representar, metaforicamente, o espaço da voz do poeta ou da própria criação.

O dístico final propõe uma espécie de conclusão a que chega o enunciador sobre a voz do poeta, que se materializa no poema e se explica por meio do aposto “fogo logro solidão”. As palavras justapostas, sem uso de vírgulas ou conectivos, marcam o estilo e o resgate de rupturas na pontuação típicas do primeiro momento modernista, como em poemas de Oswald de Andrade, por exemplo. As palavras “fogo”, “logro” e “solidão” conceituam metaforicamente o poema. O “fogo” pode revelar a intensidade e o misterioso, além de ser luz, calor, energia, vivacidade, agitação, desassossego e excitação; “logro” seria engano, fraude, gracejo; e “solidão” relaciona-se à escrita, principalmente a do poema lírico, escrita do poeta solitário, isolado do contexto por força da repressão.

Sobre o nível sonoro, pode-se destacar a assonância em “o” presente no último verso que indica “a possibilidade de imitar sons profundos, claros, graves, ruídos surdos e sugere ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte” (MARTINS, 1989, p. 32). Associando o sentido do som ao significado das palavras no verso “fogo logro solidão”, fica sugerida a ideia de desassossego, mistério, engano, solidão e tristeza.

Ainda sobre o poema “A voz do poeta”, o professor poderá destacar a presença da sequência argumentativa apresentada na sequência de definições explicativas que apresentam o que uma coisa é. Segundo Fiorin, umas das formas de argumentação em um texto são as definições que “impõem um determinado sentido, estão orientadas para convencer o interlocutor de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta” (2015, p.118)

Realizada a análise da estrutura linguística do poema “A voz do poeta”, o professor poderá solicitar que os alunos procedam à mesma análise do poema “Barulho”. As observações dos discentes devem ser orientadas pela leitura guiada do docente, chamando a atenção para os seguintes aspectos: em que medida esse poema se aproxima do anterior em sua estrutura, no léxico utilizado, nos tipos de orações presentes etc; trata-se da mesma temática?; como ela se apresenta, aqui?

A partir dessas questões, o professor levaria a observar que o poema “Barulho” apresenta versos polimétricos, como o anterior, agora distribuídos em duas estrofes: a primeira, com treze versos e a segunda, com sete. Novamente, o enunciador coloca em confronto negações e afirmações. O 1º verso afirma para, depois, dizer o que não é o poema. As negações tiram a materialidade do fazer poético. Na segunda estrofe, os 1º e 2º versos retomam, semanticamente, o sentido das negações apresentadas na primeira estrofe e reconduzem ao significado da imaterialidade do poema (“é sem matéria palpável”).

Nesse sentido, seria possível ampliar a reflexão, comentando que o poema retoma discussões já levantadas a partir da pintura “Ceci n´est pas une pipe”, do surrealista René Magritte, como se observa a seguir:

Fonte: www.tecituras.wordpress.com

O artista ironizou o estranho hábito de tomar as palavras pelas próprias coisas que as palavras designam. A figura do cachimbo, efetivamente, não é o cachimbo, mas sua representação. O quadro ilustra a consciência criadora dos artistas do século XX que persiste até o presente. No poema, pode-se dizer que o discurso poético assume que as palavras não são as coisas, porque elas sempre falam de outra coisa. Esta outra coisa, por sua vez, nunca está ali, mas sempre acolá ou algures.

No segundo verso, os dois pontos abrem o poema para uma série de orações negativas que explicam didaticamente o que não é a matéria do poeta

e do poema. A presença de duas orações subordinadas temporais nas duas estrofes ("quando escreve amanhã" e "quando rumoreja") situam o fazer poético no tempo presente. O "barulho" aparece como metáfora não só do discurso gerado pelo poema e sua natureza dialógica, mas ainda anuncia as vozes dos coenunciadores, pressupondo que nada é estático no poema, ao contrário, tudo é dinamismo sob os olhos e a voz dos leitores [que exercem essa voz, mesmo que leiam o poema em silêncio].

É importante levar os alunos a observar que, nos dois poemas o enunciador conceitua o poema com um dos elementos da natureza. No primeiro, é fogo, portanto, é luz, calor, energia, vivacidade, mas também agitação, desassossego, excitação. No segundo, é ar, portanto transparente, sem cheiro, invisível como as ideias e os pensamentos; não os vemos, mas sua importância é fundamental.

Nos dois poemas, nota-se a quase ausência de pontuação, aproximando-se, como já foi dito, do fluxo de pensamento do enunciador e da língua falada. Mas é fundamental chamar a atenção para o uso dos dois pontos e seu sentido introdutor de palavras ou frases explicativas que reafirmam o *ethos* do poeta, professoral, didático, nos dois poemas.

4.3.3. Quarta aula: conclusões e atividade de retextualização

Na etapa final da sequência, valeria solicitar aos alunos que apresentem suas conclusões sobre o conceito do fazer poético, para o poeta, de uma perspectiva contemporânea, destacando-se que o poema representa uma realidade que não está no texto. Diferente do pintor, que, em seu modo de representação, pode tingir de azul o céu que pinta, o poeta tem a palavra apenas. Essa palavra, sua voz subjetiva, figurativa e plurissignificativa, permite o som, o barulho, o tumulto de vozes, sugerindo várias possibilidades de interpretação.

A atividade de retextualização sugerida seria a produção individual de um poema metalinguístico no qual os alunos, a partir dos conhecimentos adquiridos na análise e dos que tiverem sido apresentados pelo professor – além do próprio repertório –, deveriam planejar a concepção do poema, podendo concordar com a definição de Ferreira Gullar ou discordar dela. Os

poemas seriam concluídos em casa e ser lidos na aula seguinte, em voz alta, para os colegas. Seriam também entregues para o professor com um comentário do próprio aluno que o escreveu, sobre seu processo de criação e sobre o modo como fez as escolhas lexicais, fonológicas e sintáticas que para chegar à composição do poema.

A avaliação dessa sequência por parte do professor consistirá na avaliação do poema, da capacidade de criar uma linguagem literária e poética e, também, o comentário feito pelo aluno sobre o próprio poema, justificando as escolhas feitas e os sentidos que espera serem compreendidos por seus leitores.

4.4. Conclusão

Acredita-se que essa sugestão – a ser transformada pelo professor em sequência didática – poderá fazer com que os alunos repensem o gênero poema, no sentido de perceber que a linguagem literária coloca a língua em uso, conforme escolhas e combinações muito particulares, do ponto de vista do estilo de cada autor, porém com uma forma de composição comum ao gênero e em diálogo com o contexto. Os poemas metalinguísticos, em especial, firmam um discurso, antes de tudo, teórico e crítico sobre o próprio gênero e permitem discussões em diferentes níveis da língua, da teoria da literatura, da dimensão argumentativa e do *ethos* discursivo do enunciador.

Considerações Finais

A análise do *corpus* desta tese levou à confirmação das hipóteses levantadas na introdução, à refutação de algumas outras e o surgimento de aspectos até então não vislumbrados.

Comecemos por uma refutação que decorreu de uma revelação: ao iniciar os estudos, pareceu razoável a ideia de que o discurso militante e o discurso metalinguístico de Gullar pudessem estar em relação de oposição, dado que um tem como foco uma tomada de atitude que visa a um objetivo muito claro, quer seja a promoção de um ideal de justiça social ou a distribuição igualitária de renda – e que, portanto, restringe-se a uma visão particular de mundo do poeta – enquanto que o discurso metalinguístico revela-se ligado às questões universais, dada a sua proximidade com a herança de uma figura-chave na obra de Gullar: o crítico de arte Mário Pedrosa.

Em entrevista ao programa *Roda Viva* da Rede Cultura, em 2008, Ferreira Gullar confessa quão caro lhe era o crítico de arte Mário Pedrosa, cuja influência na formação do poeta não pode ser subestimada. Foi Pedrosa quem acompanhou a agonia do jovem Gullar em *A Luta Corporal*, tentando tornar viável o utópico empreendimento de criar uma poesia que nascesse com uma nova linguagem. Procurando ajudá-lo, Pedrosa recomendou-lhe que fosse estudar filosofia clássica. Foi também por meio do trotskista pernambucano que Gullar conheceria em maior profundidade o comunismo, vindo a filiar-se ao PCB em 1° de abril de 1964, o exato dia do golpe militar que duraria 21 anos e que ocasionaria o período de exílio de ambos na década de 70. É também, em parte, a voz de Pedrosa que se ouve por trás da fala do crítico de arte Ferreira Gullar, e pode-se afirmar que a transição do Gullar neoconcreto para o Gullar militante tenha também se dado por influência de Mário Pedrosa, para o qual a boa arte deveria ser revolucionária, isto é, deveria ser porta-voz dos interesses revolucionários do partido.

O discurso filosófico esteve presente desde os primeiros livros de Gullar, no sentido de que o poeta tenta mediatizar a relação do particular ao universal

e pautar a sua poesia em argumentos, como foi observado na análise do *corpus* na qual se nota que, entre os recursos linguísticos utilizados pelo poeta, estão os operadores argumentativos, além de outros procedimentos entendidos, aqui, segundo Amossy e Fiorin, como argumentativos. Ao utilizar metáfora, comparação, ironia, paradoxo, definição, exemplificação, dilema, novamente o poeta os emprega argumentativamente. Logo, sua consciência de uso da linguagem e da enunciação do discurso nos poemas metalinguísticos emana como uma voz que extrapola um projeto individual de poesia, independente da divisão peculiar em fases isoladas. Nos poemas, é possível observar a noção clara de que o fazer poético opera complementariamente os elementos particulares e universais que se articulam nos espantos do poeta. Vale lembrar que a noção apresentada por Ferreira Gullar em suas entrevistas, palestras, ensaios críticos, autobiografia, de que a poesia "nasce do espanto" é uma noção filosófica, que parte de Platão, no Teeteto: "Espantar-se - a filosofia não tem outra origem" e na Metafísica de Aristóteles. Em ambos, o espanto apresenta uma oscilação semântica que vai da completa e inquietante desorientação, até o supremo e prazeroso maravilhamento. Os dois sentidos parecem estar na ordem do espanto gullariano, como se observa na fala do poeta em sua *Autobiografia poética*:

> O que se chamou de inspiração é o "espanto", a que se refere Platão como fonte do conhecimento: a ruptura do mundo conceituado pela experiência nova. (2015, p.85)

> No processo de elaboração da obra, o que o artista busca é reencontrar a unidade entre sua visão de mundo e o fato novo que acaba de emergir e que é, por natureza, não conceituado, perturbador. Se ele se prende ao conceito, mata o fato, mata o novo; se se rende ao fato, se pretende exprimi-lo na sua "absoluta novidade", retira-lhe o caráter dialético, uma vez que o fato é novo em relação ao conceito, ao mundo, ao passado. Só na medida em que o poeta consiga manter o vínculo entre a experiência nova e o passado – que é o seu passado –, transformando-o em função dela, estará fazendo "obra", isto é, história. Assim, toda obra, por mais nova que seja a experiência que exprime, possui um vínculo conceitual que é a chave de sua significação fundamental. Daí porque toda obra de arte é, em última instância, filosófica, política, ideológica (2015, p. 88)

A filosofia permeará sempre a sua poesia: será Hegel quem virá socorrê-lo quando o seu “espanto” cessar durante a composição do *Poema Sujo*. É Descartes quem conduz o poeta, após o espanto de descobrir um inseto em meio ao “Dicionário de Filosofia de José Ferrater Mora”, em “Uma aranha”. Portanto, não se pode falar em um *ethos* militante na poesia gullariana sem antes considerar que ele foi apenas uma das feições que o discurso inerentemente filosófico de sua poesia assumiu durante um período em que o marxismo surgia com um discurso alinhado à busca de uma sociedade mais justa, que, como foi visto, sempre foi uma preocupação de primeira ordem na poesia gullariana.

Não há que se dizer que o discurso metalinguístico de Gullar possa repelir o seu lado militante ou vice-versa, como ilustram os poemas como “Meu povo, meu poema”, “A Poesia” ou “Poema Obsceno”, em que metalinguagem e militância se harmonizam e se complementam inextricavelmente. Isso não significa, no entanto, que os dois discursos estarão juntos em toda a poesia gullariana: obviamente há poemas políticos que prescindem da metalinguagem, e também o contrário; contudo, à primeira impressão, foi a ausência daquele discurso marcadamente revolucionário na poesia metalinguística do último Gullar – isto é, de *Muitas vozes* e *Em alguma parte alguma* - que despertaram aquela falsa hipótese. No que possa pesar o fato de ela não ter se confirmado, uma coisa é inegável: Gullar vai, de fato, progressivamente apagando o discurso marxista de sua poesia, conforme torna-se mais maduro. Pode-se pensar que tal fato seja um mero desdobramento da mudança de postura política do poeta; mas é que há um foco tão intrigante e puramente metalinguístico na poesia selecionada dessas duas obras, que parece denunciar que algo além da militância parece ter desaparecido.

Esse elemento se revela ao contemplarmos o Outro discursivo em “A Poesia” e “Não há vagas”, em que Gullar estabelece, por meio da justaposição dialógica, dois de seus antípodas de uma só vez: o burguês, que representava o seu contrário na esfera política; e os poetas concretistas, que encarnavam o seu Outro no fazer poético. Portanto, se aparentemente parece duvidoso afirmar que o militante possa repelir o metalinguista, parece seguro concluir que, até *Barulhos*, a poesia metalinguística de Gullar se afirmara mais no seu

simulacro do fazer poético concretista do que na contemplação de seu próprio fazer poético.

Essa hipótese ganha reforço, ao observar os diferentes *ethé* presentes na poesia metalinguística anterior e posterior àquele livro: se em “A Poesia” e “Não há vagas”, assim como em “Meu povo, meu poema”, o discurso marxista é o combustível do qual a contemplação metalinguística se vale, para afirmar-se perante aquilo que não é – o poeta concretista – por outro lado, na última poesia de Gullar, esse Outro cede lugar ao mau poeta, que o mestre Gullar se esmera em lapidar, oferecendo uma poesia que, muito além de elucidar-se a si mesma, traz em si a chancela do crítico de arte Ferreira Gullar, em cuja voz fala também o já falecido Mario Pedrosa. Não parece ainda improvável que o direcionamento puramente metalinguístico da poesia de Gullar em tais obras tenha se dado também como reflexo de uma preocupação com uma educação para a arte em um mundo em que, cada vez mais, ela se torna o veículo para os desígnios espúrios de uma certa classe artística contra a qual, conforme exposto no segundo capítulo, o poeta se opõe. Pode-se concluir, portanto, que, na medida em que o militante marxista morre na poesia gullariana, ganham mais voz o crítico de arte e o filósofo Ferreira Gullar.

Se por um lado a análise da interincompreensão regrada entre o discurso de Gullar e seu(s) Outro(s) levou a identificar um mestre que se presta a ensinar o seu fazer poético, foi a observação da forma como o seu discurso é enunciado que levou a concluir que há, de fato, um *ethos* professoral na poesia do maranhense. Ainda que ele já tivesse surgido anteriormente às duas últimas obras - “ A Bomba Suja” fora publicado bem antes de “Muitas vozes” - ele é um claro exemplo desse modo de ser típico do professor, do mestre. É no estatuto que o poeta confere ao seu coenunciador, no entanto, que reside a grande diferença: no primeiro, aquele *ethos* professoral desce um degrau para assumir um tom didático o bastante para enunciar ao homem do povo a importância de se engajar na cartilha comunista; já em poemas como “Nasce o poeta” ou “Fica o não-dito por dito”, esse *ethos* é encenado na busca da adesão do poeta inexperiente, do pupilo, e que, portanto, carece de parâmetros para reconhecer a boa poesia.

Pode-se, assim, apontar resumidamente que:

a) O discurso filosófico de Gullar é uma marca que permeia todos os momentos da sua poesia, em menor ou maior grau, e a sua poesia metalinguística, juntamente àquela mais marcadamente metafísica e ontológica, são as cenografias dentro das quais ele enuncia esse discurso mais primorosamente. Sustenta-se essa hipótese sob a premissa de que, ao contemplar o *corpus*, observou-se que Gullar, ao distanciar-se da sua disputa com a poesia concreta, passa a produzir uma poesia metalinguística centrada no seu próprio fazer poético do que naquele dos paulistas.

b) Alguns *ethé*, tais como o *ethos* argumentativo, o *ethos* didático e o *ethos* crítico, parecem se revelar mais recorrentemente em seus poemas metalinguísticos do que em outras categorias de poema, porém aquele *ethos* professoral já referido - a voz do mestre que ensina, que corrige, que prescreve, que critica, que reflete – é de fato uma constante na última fase do poeta.

c) Se, por um lado, a última poesia de Gullar perde um pouco de sua plasticidade e sinestesia características, ganha, por outro, em profundidade e densidade filosófica.

Finalmente, parece uma ironia do destino que Gullar, ao atingir o seu ápice metalinguístico, careça de um público aberto a apreciar a sua poesia com a devida atenção. O fato de que boa parte dos apreciadores de sua produção tenda a concentrar-se na sua fase militante diz muito a respeito das profundas marcas deixadas, por meio século de propaganda marxista, nos diversos setores da sociedade brasileira. Se, como acredita Gullar, a poesia é fruto de um espanto que acontece graças ao acaso, e que será ou não aproveitado pelo poeta na medida em que ele a considerar necessária, por dizer algo que a própria vida não contemple, não haveria sentido em persistir tecendo loas ao PCB ou narrar a experiência do militante respondendo ao inquérito policial, 30 anos depois da tão desejada abertura democrática do país, sob o risco de tornar a sua poesia tão estéril quanto, para ele, se tornou a de seus antípodas concretistas.

Gullar, um homem de seu tempo, se mantém presente nas discussões urgentes de seu país em suas diferentes esferas – política, econômica, social, artístico-cultural – seja nas crônicas apresentadas às sextas-feiras, no programa *Na vertigem do dia*, da Rádio Cultura FM ou lapidando a técnica de colagem e dobradura em suas peças de arte. Recentemente, participou de uma peça multimídia[21] sobre a psiquiatra Nise da Silveira, pioneira em uma abordagem de tratamento para portadores de esquizofrenia no qual utiliza o afeto e cria ateliês de pintura e modelagem como forma de tratar os pacientes. Gullar é um entusiasta dos trabalhos de Emygdio de Barros e Raphael Domingues, artistas revelados pelo ateliê de pintura do Serviço de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro, criado pela doutora Nise em 1942, e que seriam precursores de outros artistas plásticos em situação manicomial como Artur Bispo do Rosário. A qualidade do trabalho dos internos do CPN chamou a atenção de Mario Pedrosa à época:

> Lembro-me da batalha que se travou, naquela época, em torno dos trabalhos dos internados do Engenho de Dentro "bairro onde se situa o CPN" quando Mário Pedrosa escreveu dizendo que as obras que eles produziam eram arte no pleno sentido da palavra. Os críticos de arte, na sua maioria, manifestaram-se contra essa afirmação de Pedrosa. Segundo eles, arte de louco não é arte. E não só os críticos; muitos artistas também pensavam assim, e artistas importantes. Mas Pedrosa estava certo, e sua opinião prevaleceu com o passar dos anos.[22]

Como toda boa arte, o trabalho dos internos do CPN precisou ser alvo de acalorados debates para que pudesse finalmente passar pelo escrutínio dos especialistas em arte. Talvez a poesia metalinguística de Gullar tenha ainda que esperar a chancela da *intelligentsia* para que, um dia, seja nivelada à sua produção mais engajada em número de apreciadores.

Neste sentido, é que a sugestão didática deste trabalho busca tornar a poesia de Gullar apreciada pelos alunos, na medida em que ensina, explica o fazer poético, com um tom didático e um discurso filosófico que caracteriza o estilo do poeta. Os poemas metalinguísticos, em especial, firmam um discurso,

---

21 A peça intitula-se *Nise da Silveira: guerreira da paz*. Direção de Daniel Lobo. Em cartaz no Auditório MASP Unilever, de sexta a domingo, em fevereiro de 2016.

22 Folha de São Paulo, 18/12/2012.

antes de tudo, teórico e crítico sobre o próprio gênero e permitem discussões em diferentes níveis da língua, da teoria da literatura, da dimensão argumentativa e do *ethos* discursivo do enunciador.

Referências

Em texto impresso

ABREU, C. de. *As Primaveras.* São Paulo: Livraria Editora Martins S/A co-edição Instituto Nacional do Livro, 1972.

ADORNO, T. "Lírica e Sociedade". In ADORNO, T.;BENJAMIN, W.;HORKHEIMER, M.;HABERMAS, J.. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso*: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. "O lugar da argumentação na análise do discurso: abordagens e desafios contemporâneos". In *Filologia lingüística portuguesa*, nº 09, p.121-146, 2007.

_____. "Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares". Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. EID&A - *Revista Eletrônica de Estudos Integrado sem Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.1, p.129-144, nov. 2011.

ANDRADE, C.D. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, O de. *Poesias reunidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ARISTÓTELES. "Ética a Nicômaco". *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Metafísica*. Obras maestras. Barcelona: Editorial Ibéria, 1984.

_____. *Política*. 3ª ed. Brasília: UnB, 1997.

BAKHTIN, M. M. "Os gêneros discursivos". In: *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261 – 306.

_____. *Questões de estilística no ensino da língua*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____.*Marxismo e filosofia da linguagem* São Paulo: UCITEC, 2002.

BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Seconde Édition. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951, vol.1.

BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, J.A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARILE, J. “O poeta e suas histórias”. In *Revista Bravo*. São Paulo: Abril, outubro de 2010.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BASTOS, D. *Papos Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Centro de Letras e Artes da UFRJ, 2007.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BECHARA, E*. Ensino da gramática*. Opressão? Liberdade?. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Lucerna, 2009.

BENVENISTE, E. A forma e o sentido na linguagem. In: *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 2006.

_____. Estrutura da língua e estrutura da sociedade. In: *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 2006.

_____. Semiologia da língua. In: *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 2006.

BOSI. A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. “Roteiro do Poeta Ferreira Gullar”. In GULLAR, Ferreira. *Melhores Poemas*. São Paulo: Global, 2004.

_____. Prefácio. *Em Alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

BOSI, V. “Cinco pontas de uma estrela”. In *Revista Cult*. São Paulo: Editora Bregantini, maio de 2006.

_____.(Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BRAIT, B. “Estilo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, R. “Para que serve a poesia?” In *Língua e Literatura*. D. Letras USP, 1992-1993.

BRÉMOND, H. *La poésie pure*. Paris: Grasset, 1926.

BRITTO, P. H. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CÂMARA JR. J. M. “Complexidade de linguagem”. In *Contribuição à estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

_____. “Considerações sobre o estilo”. In *Dispersos.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1961.

_____. “Espécies de vocábulos”. In *Princípios de lingüística geral*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1973.

CAMENIETZKI, E. Z. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, A. et al. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. “O direito à literatura”. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. “A literatura brasileira em 1972”. *Arte em Revista*, ano 1, n.1, p. 22, jan./mar. 1979.

CARPEAUX, O.M. “Poesia e ideologia”. In *Ensaios reunidos 1942-1978.* Vol 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CÉSAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.

CHALHUB, S. *A Meta-linguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso.* Tradução (coord.) de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

COLLOT, M. "O sujeito lírico fora de si". Trad. Alberto Pucheu. In *Terceira Margem*. Poesia Brasileira e seus encontros interventivos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano IX, nº 11, 2004.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COSSON, R. *Letramento literário*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2009.

COSSUTTA, F. *Elementos para a leitura dos textos filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DAMAZO, T. *Ferreira Gullar: uma poética do sujo*. São Paulo: Nankin, 2006.

DENIS, B. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSP, 2002.

DISCINI, N. "Ethos e estilo". In MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. Ethos discursivo. São Paulo:Contexto, 2008.

DUFRENNE, M. *O Poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Sousa. Porto Alegre: Globo,1969.

ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FIORIN, J.L. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2004.

FONSECA, O. *Na vertigem da alegoria*. Militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria, UFSM, Curso de Mestrado, 1997.

FRANCHI, C.; NEGRÃO; E. V.; MULLER, A. L. *Mas o que é mesmo "gramática"?* Org. Sírio Possenti (Org.). São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfrldt. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo, Ática, 2008.

_____. "Gêneros do discurso e gramática no ensino de língua materna". Revista SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 24, 1º sem. 2009, p. 95-109.

_____.Gênero poético: uma proposta em espiral para o ensino fundamental II. *Revista Filologia e Língua Portuguesa*, São Paulo, n.08, USP, 2006, p. 361-377.

GULLAR, F. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.453.

_____. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. *Formigueiro*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1991.

_____.*Cultura Posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____.*Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Sobre arte, sobre poesia: Uma luz do chão*. Rio de Janeiro, Record: José Olympio, 2006.

_____. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales. Número 6, setembro de 1998.

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

HEGEL, F. *Curso de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

JAKOBSON, R. "Linguística e poética". In *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2007.

_____. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Poética em Ação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

_____."Poesia da gramática e gramática da poesia". In: *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KLEIMAN, A.; MORAES, S. *Leitura e interdisciplinaridade.* Campinas: Mercado de Letras, 1999.

KOCH, I. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____& ELIAS, V.M. 2007. Ler e Compreender os Sentidos do Texto. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 2004.

KOVADLOFF, S. “Ferreira Gullar: o fogo solitário”. *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 9, março de 1979.

LAFETÁ, J. L. “Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)”, In:_____, ZILIO, Carlos e CHIAPPINI, Lígia M. L. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEVIN, S. *Estruturas Linguísticas em Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MAINGUENEAU, D. “A propósito do ethos”. In MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana(org.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. “Ethos, cenografia, incorporação”. In AMOSSY,Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008a.

_____.*Cenas da Enunciação*. Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. *Gênese dos discursos*. Trad. S. Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.

_____. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____.*Novas tendências em Análise do Discurso.* Campinas: Pontes, 1993.

_____.*Análise de Textos de Comunicação.* Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2011.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, L.A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M. A. (Org.) *Gêneros textuais e ensino*. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*: a expressividade na língua portuguesa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1989.

MELLO, T. de. Entrevista. Por Maria Fernanda Rodrigues. Caderno 2. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 de março de 2016, C1.

MICHELETTI, G. “Repetição e significado poético (O desdobramento como fator constitutivo na poesia de Ferreira Gullar). In *Filologia e Língua Portuguesa*, São Paulo, Humanitas, FFLCH USP, 1997, nº 1, p.151-164.

_____. “Um modo de ler poesia”. In *Estilística – um modo de ler poesia*. São Paulo: Andross, 2004.

MOISÉS, L.P.. Flores da Escrivaninha. In: *A criação do texto literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MOURA, G. *Ferreira Gullar: Entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

NETO, J. C. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2003.

PAIXÃO, F. *Poeira*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

PAZ, O. *Signos em Rotação*. Trad. De Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PIGNATARI, D. *Poesia Pois É Poesia 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

PIMENTA, R. *A casa da mãe Joana.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2002.

PLATÃO. *Górgias*. São Paulo: DIFEL, 1970.

_____. “Político”. Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1983.

POSSENTI, S. Discurso, estilo e subjetividade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. “Metaenunciação: uma questão de interdiscurso e de relevância”. Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, v.9, n.1, p.91-108, jan./jun. 2000.

RIBEIRO, É. M. *Pontuação Circense*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

RILKE, R. M. *Rilke: Poesia – Coisa*. Tradução Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

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

SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J.. *Gêneros orais e escritos na escola.* Tradução de Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004.

SCRUTON, R. *Beleza.* São Paulo: É Realizações Ed., 2013.

SOUZA-E-SILVA, M. C.; ROCHA, D. *Resenha de "Gênese dos Discursos" de Dominique Maingueneau*. ReVEL, vol. 7, n. 13. [www.revel.inf.br]

SPENCER, J. *Linguística e Estilo*. 2ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Marina Appenzeller. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

TYNIANOV, Y. "Os traços flutuantes da significação no verso" in *O discurso da poesia*, Poétique no 28, Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

VALERY, P. Préface. In FABRE, L. *Connaissance de ladéesse*. Paris: Gallimard, 1924.

VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese de Doutorado, USP, 1984.

_____. "Poesia em pleno vigor". In *Revista Cult.* São Paulo: Editora Bregantini, setembro de 2010. Ano 13.

_____. "Gullar: a luz e seus avessos". *Cadernos de Literatura Brasileira.* Ferreira Gullar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

Em texto digital

ALMEIDA, M. R. Prestes a completar 80 anos, Ferreira Gullar prepara livro inédito de poesia. Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 02 de junho de 2010. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/743897-prestes-a-completar-80-anos-ferreira-gullar-prepara-livro-inedito-de-poesia.shtml. Acesso em 05 de janeiro de 2016, às 9h.

BASTOS, D. Entrevista com Ferreira Gullar. Revista *Papos Contemporâneos.* Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2007. Disponível em https://www.yumpu.com/pt/document/view/12729385/antonio-carlos-secchin-forum-de-literatura-ufrj/83. Acesso em 10 de janeiro de 2016, às 20h.

BÍBLIA SAGRADA. Versão de João F. Almeida. Disponível em http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-corrigida-revisada-fiel/. Acesso em 20 de dezembro de 2015, às 23h.

BRASIL, Ministério da Educação. 1998. *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*. Disponível online em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf Acesso em: 10 nov. 2015.

_____. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*. 2006. Disponível online em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf. Acesso em: 10 nov. 2015, às 14h.

BRASIL, U. Entrevista com Ferreira Gullar: 85 anos de poesia. *O Globo*, 10 de setembro de 2015, disponível em http://www.fronteiras.com/entrevistas/entrevista-ferreira-gullar-85-anos-de-poesia. Acesso em 02 de janeiro de 2016, às 14h.

_____.Ferreira Gullar lança biografia que trava diálogo emocional. Entrevista com Ferreira Gullar. Caderno de Cultura. *Estado de São Paulo*, 02 de setembro de 2015. Disponível em http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,ferreira-gullar-lanca-biografia-que-trava-dialogo-emocional,1754573. Acesso em 08 de janeiro de 2016, às 23h.

CARVALHO, H. **Da poesia concreta ao poema-processo**: um passeio pelo fio da navalha. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-04072002-103858/>. Acesso em: 15 de setembro de 2015, às 13h.

GULLAR, F. Carta aberta. Folha UOL. 18 de outubro de 2015. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2015/10/1695254-carta-aberta.shtml. Acesso em 10 de janeiro de 2016, às 15h.

_____. Roda Viva. TV Cultura, 28 de fevereiro de 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JOZIS-_Pwxo. Acesso em 10 de janeiro de 2016, às 18h.

_____. Programa Mudando de Conversa. Canal Brasil, 2008. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1QUDWnB3yi0. Acesso em 11 de janeiro de 2016, às 21h.

_____. Na vertigem do dia. Programa da Rádio Cultura FM. Disponível em http://culturafm.cmais.com.br/na-vertigem-do-dia. Acesso em 12 de maio de 2015, às 17h.

LIMA, V. F.; ELIAS, R. Entrevista com Ferreira Gullar. Revista de História.com.br, 11 de agosto de 2010. Disponível em http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ferreira-gullar. Acesso em 03 de janeiro de 2016, às 7h.

MAGRITTE, R. Ceci n'est pas une pipe. Disponível em https://tecituras.wordpress.com/2013/04/07/serie-ficcional-h-miller-xxi-parte-ii-a-traicao-das-imagens/a-traicao-das-imagens-isto-nao-e-um-cachimbo-rene-magrite-belgica-1898-1967-belgica-1929-oleo-sobre-tela-acervo-do-museu-de-arte-do-condado-de-los-angeles-httpcollections-lacma-orgnode239578/ Acesso em 12 de dezembro de 2015, às 13h.

MAINGUENEAU, D.; COSSUTTA, F. L'analyse des discours constituants. In: Langages, 29e année, n°117, 1995. pp.112-125. Doi : 10.3406/ lgge.1995.1709 Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1995_num_29_117_1709. Acesso em 22 de dezembro de 2015, às 15h.

MAINGUENEAU, D.. L'énonciation philosophique comme institution discursive. In: Langages, 29e année, n°119, 1995. pp. 40-62.doi : 10.3406/lgge.1995.1722 Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1995_num_29_119_1722. Acesso em 22 de dezembro de 2015, às 19h.

PLATÃO. *Teeteto*. Disponível em http://lelivros.website/book/download-teeteto-platao-em-epub-mobi-e-pdf/. Acesso em 15 de novembro de 2015, às 14h.

_____. *A República* (1965) Disponível em http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf , Acesso em 14 de outubro de 2015, às 16h.

TAVARES, O. Entrevista com Ferreira Gullar. Jornal da Biblioteca Nacional. Disponível em http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=601. Acesso em 06 de janeiro de 2016, às 16h.