

CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
MARCÉLIA GUIMARÃES PAIVA

ESPAÇO E ESPECTRALIDADE NA POESIA DE
FERREIRA GULLAR

Juiz de Fora
2012

MARCÉLIA GUIMARÃES PAIVA

**ESPAÇO E ESPECTRALIDADE NA POESIA DE
FERREIRA GULLAR**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: Tradição e Ruptura

Orientador: Professor Doutor Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

Juiz de Fora
2012

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – CES/JF

Paiva, Marcélia Guimarães
Espaço e espectralidade na poesia de Ferreira Gullar / Marcélia
Guimarães Paiva. – 2012.
124 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de
Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.
Bibliografia: f. 120-124

1. Gullar, Ferreira, 1930- – Crítica e interpretação. 2. Crítica
literária. I. Centro de Ensino Superior. II. Título.

CDD B869.1

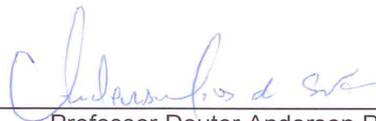
FOLHA DE APROVAÇÃO

PAIVA, Marcélia Guimarães. Espaço e espectralidade na poesia de Ferreira Gullar. Dissertação, apresentada como requisito parcial à conclusão do Curso de Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada no 2º semestre de 2012.

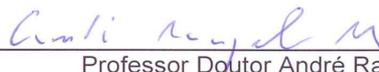
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Orientador



Professor Doutor Anderson Pires da Silva
Membro convidado 1



Professor Doutor André Rangel Rios
Membro convidado 2

Examinada em: 18 / 10 / 2012

Aos mil segredos jasmíneos de Ferreira Gullar.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar meu agradecimento a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente os trabalhadores do campus Verbum Divinum do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Também agradeço a Galba Ribeiro di Mambro, José Salvati Filho, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho e Sérgio Henrique de Oliveira Botti o incentivo ao meu interesse em fazer um curso de mestrado.

O que não está em nenhum lugar não existe.
Aristóteles, **Física**

já estaria na massa das estrelas o cheiro da alfazema?
Ferreira Gullar, **Em alguma parte alguma**

RESUMO

PAIVA, Marcélia Guimarães. **Espaço e spectralidade na poesia de Ferreira Gullar**. 124 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação – Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

Há muitas maneiras de se ler poesia. Uma delas é usar um instrumento prévio, que dê uma direção à leitura. A direção apresentada neste estudo pretendeu ser um instrumento de leitura que destaca algumas características da poesia de Ferreira Gullar. Foram identificados, no *Poema sujo*, elementos que se repetem em seus poemas. Esses elementos foram considerados constituintes do espaço poético e designados como *corpo, móveis, quitanda, cidade, planeta, sistema solar, galáxia e universo* e estão em poemas de seus livros **Dentro da noite veloz** (1975), **Na vertigem do dia** (1980), **Barulhos** (1987), **Muitas vozes** (1999) e **Em alguma parte alguma** (2010). Foi realizada a análise do *Poema sujo* e uma seleção na qual se evidenciaram as imagens poéticas pertinentes aos elementos espaciais, sensoriais, memorialísticos e políticos nos poemas. Também se articulou o livro mais recente, **Em alguma parte alguma**, aos demais. Na análise, foram usados os pressupostos de Jacques Derrida a respeito da spectralidade, que consiste na presença de um fantasma que conjura ou ameaça; do espaço, entendido como espaço construído, por Milton Santos; e a assertiva teórica de João Luiz Lafetá acerca da mudança na trajetória de Ferreira Gullar que, de uma escrita preocupada com questões metafísicas, passou a uma poesia comprometida com as questões sociais.

Palavras-chave: Espaço. Spectralidade. Memória. Poesia social. Percepção.

ABSTRACT

There are several ways of reading poetry. One of them is to make use of a prior tool as a guidance to the reading. The guidance, presented in this study, has a particular purpose: to be a reading tool designed to highlight some aspects of Ferreira Gullar's poetry. Considering one of his poems namely *Poema Sujo* there were identified some features which may be found in many other poems by Ferreira Gullar. These features were considered as part of the poetic space and indicated as *body, furniture, grocery, city, planet, solar system, galaxy and universe*. Such elements are present in poems in his books, for instance, **Dentro da noite veloz** (1975), **Na vertigem do dia** (1980), **Barulhos** (1987), **Muitas vozes** (1999) e **Em alguma parte alguma** (2010). We analyzed the *Poema Sujo* in which it was able to notice the poetic images considered relevant to spatial, sensory, memory and political elements of the poems. We have included his latest book called **Em alguma parte alguma**. For the analysis we have used the assumptions of Jacques Derrida concerning the spectrality that is the presence of a ghost that causes trouble or threatens; the space understood as a built space by Milton Santos; and also the theoretical assertiveness of João Luiz Lafetá regarding Ferreira Gullar's changes in trajectory from a writing concerned about metaphysical issues to a poetry closely connected with social issues.

Keywords: Space. Spectrality. Memory. Social poetry. Perception.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O ESPAÇO POÉTICO NO <i>POEMA SUJO</i>	18
3 O <i>JASMIM</i>: MODOS DE PERCEPÇÃO NA ESCRITA	69
3.1 A PROFUNDIDADE DOS SENTIDOS	69
3.2 O <i>JASMIM</i>	73
4 <i>BANANAS PODRES</i>: IMAGENS NO TEMPO	85
4.1 AS BANANAS E A QUITANDA	85
4.2 BANANAS PODRES E A PERDA DO EQUILÍBRIO	96
4.3 BANANAS APODRECENDO (QUASE) EM SILÊNCIO	100
4.4 BANANAS PODRES EM TODAS AS PARTES DA POESIA	101
5 LUTO E ESPECTRALIDADE EM <i>VOLTA A SANTIAGO DO CHILE</i>	107
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

Na literatura brasileira, Ferreira Gullar destaca-se com uma obra de contestação. A sua produção literária, paralela à atuação política, desde a passagem pelo Centro Popular de Cultura (CPC), do qual foi presidente em 1963, até a publicação, em 1980, do livro **Na vertigem do dia**, remete especialmente à ditadura civil-militar instalada no Brasil a partir do golpe militar de 1964. Ferreira Gullar usou sua poesia como instrumento de resistência ao regime de governo. Abordou e aborda vários temas em seus poemas: seu trabalho de poeta, seus amigos, suas memórias, seus filhos, as transformações na sociedade, o amor e, inclusive, ditadura. As questões políticas estão presentes em seus poemas em uma decisão de escrever como um ato de fazer política.

Ferreira Gullar é um artista múltiplo: escreveu peças de teatro, poemas para crianças, ensaios sobre arte e literatura e textos para televisão. Sua obra contempla temas de caráter universal e brasileiro da segunda metade do século XX e deste século. Atualmente, escreve crônicas semanais em jornal. Sobre a biografia de Ferreira Gullar é interessante consultar as obras **Poesia completa, teatro e prosa** (GULLAR, 2008), que apresenta a cronologia da vida e obra; **Rabo de foguete: os anos de exílio** (GULLAR, 2003), livro de memórias; e **Em alguma parte alguma** (GULLAR, 2010b), que contém dados biográficos e lista de obras do autor.

Entre os poemas objetos deste texto de dissertação, há os do livro **Dentro da noite veloz**, escritos a partir de 1962, época de grande efervescência cultural vivida no Brasil. Foi um período em que Ferreira Gullar trabalhava na Fundação Cultural de Brasília, questionava sua forma de expressão poética e criava poemas sob a encomenda do CPC da União Nacional de Estudantes (UNE). A primeira edição do livro ocorreu em 1975, quando o autor se encontrava exilado em Buenos Aires. Esse livro se configura como um diário da mudança, do poeta vanguardista para um homem público e militante político, e do tempo do exílio, iniciado com a necessidade de esconder-se e não publicar na clandestinidade, e ocorrido na ditadura.

Segundo João Luiz Lafetá (2004b, p. 205), em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, de 1982, após o golpe militar, a mudança de Ferreira Gullar diferencia-se de outros autores, pois sua “[...] voz política nasce de um sentimento íntimo, de um abalo que faz a adesão aos perseguidos surgir inteira,

visão de mundo e subjetividade juntos”. Em **Dentro da noite veloz**, o poeta estava transformando:

[...] sua técnica e sua concepção de poesia, abandonando o discurso simplificado e didático dos tempos do CPC, e adotando uma postura reflexiva, mais densa, nada propagandista, vazada numa linguagem em que o tom direto e coloquial coloria-se de emoção profunda e de participação efetiva, pessoal, nos acontecimentos políticos (LAFETÁ, 2004b, p. 120-121).

Jean-Paul Sartre, em seu livro **Que é a literatura?**, publicado em 1948, argumenta que só o fracasso devolve o homem “[...] a si mesmo, em sua pureza” (SARTRE, 2004, p. 31-32). O Estado e a religião mascaram o fracasso e cabe ao poeta resgatá-lo. Esse processo resulta em perda e derrota no caso do poeta engajado. O escritor tem o dever de abrir os olhos do leitor para a realidade, para seu compromisso devido. Da mesma maneira que não se pode alegar ignorância das leis ao infringi-las, “[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 21). Ao se referir ao autor e dizer que falar é agir, Sartre subentende que o receptor da mensagem mudará sua ação ou passará também a agir. O escritor é como um salvador cuja missão é didática. Ou o leitor:

[...] irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. [...] O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana (SARTRE, 2004, p. 20-21).

Essas reflexões podem ser aplicadas aos poemas de cordel, escritos por Ferreira Gullar entre 1962 e 1967, cheios de didatismo e com recursos retóricos mais relevantes que os poéticos (LAFETÁ, 2004a, p. 229). Também se aplicam a outras produções de Ferreira Gullar e de escritores ligados ao CPC.

Segundo Matheus Martins (2006, p. 33), o drama contido nos cordéis não é suficiente para a legitimação da criação poética, há perda de lirismo e presença de um esquematismo temático e formal. Os ensaios de Ferreira Gullar, da mesma época, aproximam-se dos cordéis devido à intransigência ideológica e didatismo. O

próprio Ferreira Gullar (2010a, p. 9) disse, em 1997, que seu livro **Cultura posta em questão**, publicado em 1963, é um texto “*engagé*, proselitista”.

Ainda segundo João Luiz Lafetá (2004b, p. 120), na década de 1970, devido à repressão que cai sobre a luta armada e as esquerdas, “[...] talvez não seja possível situar Ferreira Gullar dentro de qualquer movimento mais amplo da época”, já que “[...] ele vivia no exílio, dentro ou fora do Brasil, a sua ‘noite veloz’”. No livro **Dentro da noite veloz**, o poeta supera as teorias vanguardistas e, em comparação à fase cepecista, expressa-se com mais lirismo.

Alexandre Faria (2007, p. 71-72) reforça a questão da mudança, na poesia de Ferreira Gullar, ao registrar o equilíbrio na escrita do *Poema sujo* graças à recusa do radicalismo de vanguarda, que não significou sucesso para os concretistas, e ao abandono do “[...] engajamento fácil em que o coloquialismo se banaliza numa dicção panfletária e a ideologia acaba elidindo a força do sujeito poético”. De certo que Ferreira Gullar abandona certa despersonalização e o poema “puro” característicos da vanguarda. Mas, o *Poema sujo* não vai de encontro à vanguarda e, também, não é vanguarda no sentido de aventurar-se em uma forma de expressão nova. Ele é radical na sua busca pela raiz de suas questões e é um poema de resistência à banalização da vida enquanto afirma essa vida.

A tristeza do exílio aparece nos últimos poemas de **Dentro da noite veloz** e nos primeiros de **Na vertigem do dia**, de 1980. Nesse segundo, estão poemas ainda escritos no exílio e os primeiros criados, depois que o poeta volta ao Brasil.

No livro **Barulhos**, de 1987, Ferreira Gullar volta-se para sua criação poética. Em vários metapoemas, o eu lírico reflete sobre o processo de criação. A reflexão acerca da morte é ancorada nas mortes de seu presente. O arranjo dos versos na página é como os do *Poema sujo*, o que vai se repetir no livro **Em alguma parte alguma**, de 2010.

Ferreira Gullar lançou o livro **Muitas vozes**, em 1999, uma tentativa de acertar as contas com sua família e sua atuação político-partidária e iniciar uma nova vida. Observam-se nesse livro poemas feitos com versos discursivos com uso de recursos expressivos anteriores ao *Poema sujo*, especialmente, os que falam da morte. Em **Muitas vozes**, em que o poeta vê a dura realidade da morte de familiares, a morte é um “mármore sob uma/ flor”. A morte faz “[...] romper a poesia em soluços” como diz Carlyne Cardoso de Paiva (2009, p. 102). Há no livro alguns

poemas que têm como tema o pai e outros escritos há algum tempo e ainda não publicados.

No livro **Em alguma parte alguma**, lançado em 2010, Ferreira Gullar trata da efemeridade da vida, apresenta metapoemas, dá o endereço de sua casa no Rio de Janeiro onde mora há décadas. Registra, ainda, uma maneira peculiar de reagir à indiferença à sua obra, quando menciona seu gato que se deita em cima do poema, destacando a importância da vida como mais significativa do que sua criação. O poeta critica o sistema capitalista com seus supermercados abarrotados. Evoca a morte como experiência cósmica e concreta, a sobrevivência através da palavra e do corpo do homem, que trará a fala do outro, e o sentimento de fazer parte de um universo infinito.

O *Poema sujo* foi escrito em 1975, na cidade de Buenos Aires, durante o exílio de Ferreira Gullar na Argentina. De sua leitura surgiu a ideia de se criar um artefato metodológico-conceitual para entender a obra poética desse autor: um mapa que compreendesse esse poema, sua produção seguinte e os movimentos que ocorrem entre seu livro mais recente, **Em alguma parte alguma**, e o *Poema sujo*.

Considerado um dos pontos altos na poesia de Ferreira Gullar, o *Poema sujo* foi publicado no livro de mesmo nome, em 1976. O sucesso e repercussão do lançamento geraram um movimento entre artistas e intelectuais brasileiros que garantiu proteção à sua volta do exílio, segundo o próprio autor (GULLAR, 2003, 2008). O livro possui apenas esse poema e, por esse motivo, nesta dissertação, apenas o poema será nomeado.

No estudo do *Poema sujo* e de outras produções de Ferreira Gullar durante a ditadura, destacam-se os ensaios de Alfredo Bosi (2010), *Roteiro do poeta Ferreira Gullar*, e de João Luiz Lafetá (2004b), *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, e os livros de Eleonora Ziller Camenietzki (2006), **Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar**, e de Tito Damazo (2006), **Ferreira Gullar: uma poética do sujo**.

Alfredo Bosi (2010, p. 171) diz que o leitor percebe que Ferreira Gullar é “[...] o poeta de universo bem determinado, e não resistirá à tentação de desenhar-lhe o mapa”. Este não será o último, dada a complexidade da obra do poeta, e, ainda, pretende ser um roteiro de leitura particular. Os poemas escolhidos para análise foram os próprios guias para mostrar em si os elementos desse mapa.

No *Poema sujo*, há vários momentos nos quais o poeta põe em relevo núcleos temáticos que aparecem também em outras obras poéticas do autor. Esses núcleos podem ser nomeados como *corpo*, *móveis*, *quitanda*, *cidade*, *planeta*, *sistema solar*, *galáxia* e *universo*. Esses são os lugares onde o poeta habita e que ele carrega consigo. Esses lugares, base da proposta para o estudo do espaço poético, emergem através da memória do eu lírico. A cidade do poeta, São Luís, recriada no poema, expande-se até o universo ou contrai-se até o corpo do poeta. Essa contração e expansão, através do verso, criam um universo feito de elementos que podem se enlaçar e ter seus limites esgarçados.

Do mesmo modo, o tempo nesse espaço tem limites “esgarçados”, de dias que se acotovelam, se sucedem, se imbricam e se anelam. Na obra posterior, esses anéis se repetem. A imagem de cada elemento citado é criada e recriada, no tempo presente, por exemplo, de hoje ou de 1975, em cada poema.

O modelo explora o *corpus* poético, enfatizando a análise de cinco livros: **Dentro da noite veloz** (1975), **Na vertigem do dia** (1980), **Barulhos** (1987), **Muitas vozes** (1999) e **Em alguma parte alguma** (2010). Algumas imagens poéticas serão destacadas nos poemas. Pretende-se, contudo, articular o livro **Em alguma parte alguma** aos demais.

Entre esses livros, há uma unidade formal e estética. Os temas e imagens poéticas se repetem, a organização dos versos na página, as memórias, o materialismo do poeta.

O critério principal de escolha dos poemas é a presença de um ou mais elementos do modelo criado para descrever o espaço poético. Entre esses poemas, será dada preferência àqueles em que se percebe a criação de uma sequência temática. O propósito do desenho não é explicar inteiramente como é o sistema de produção poética de Ferreira Gullar, mas provocar questões novas como leitora.

No desenvolvimento do trabalho, procurou-se identificar quais são as características e os elementos do espaço e como estes se articulam/se apresentam na poesia de Ferreira Gullar. Igualmente, houve uma preocupação em pôr em relevo a natureza espectral dos elementos do espaço e das imagens poéticas.

Este estudo teve como suporte teórico o pensamento de Milton Santos, a respeito do espaço entendido como um objeto social. Esse objeto condiciona a atividade dos homens e comanda sua prática social. O espaço social também é

resultante das atividades humanas ao longo do tempo. Igualmente, o espaço poético é uma realidade que comporta movimento e mudança.

Também foi usado o pensamento de Jacques Derrida, em torno da noção de arquivo com seus princípios de começo e comando, ou como o lugar onde as coisas começam e de onde partem as normas, e sujeito a um movimento de preservação e rompimento. Ainda, de Jacques Derrida, foi usado o conceito de spectralidade que diz respeito ao compromisso com o que se herda e com o futuro.

A novidade da emergência das questões sociais como objeto da poesia de Ferreira Gullar, em detrimento de certas preocupações estritamente subjetivas, configura a mudança pela qual o poeta passou, base da tese de João Luiz Lafeté que apoiou esta dissertação.

Samarone Marinho Carvalho (2008) analisa as cidades de São Luís e Buenos Aires tendo como elemento de ligação o poeta. Carlyne Paiva (2009) faz uma análise do tema morte nos poemas e seu adensamento ao longo da história do poeta. Seu estudo dá uma ênfase grande ao livro **Muitas vozes** e se encerra com uma comparação entre a poesia de Ferreira Gullar e a de Rilke.

Suzana Maria de Abreu Ruela Fuly (2007) destaca a beleza e intensidade do *Poema sujo* e sua repercussão na obra de Ferreira Gullar. Matheus Silva Martins (2006) analisa a esperança sob a ideia de que a poesia de Ferreira Gullar é materialista e profundamente humanista. Denise Hortência Lopes Garcia (1993) explora o espaço da cidade de São Luís e compõe uma peça musical baseada nos sons, na água, na cidade e na presença feminina de Bizuza no *Poema sujo*.

Como o *Poema sujo* é o núcleo do modelo criado, será feita uma análise de seus versos com o objetivo de dar uma visão geral ao leitor e ressaltar os elementos do espaço poético de Ferreira Gullar.

O mapa também é uma proposta para seguir o rastro do poeta. Pode-se notar que a poesia de Ferreira Gullar é fortemente autobiográfica e seguir o rastro que o poeta deixa e que ele próprio segue e persegue. Seguir seu rastro, ver onde ele para ou em que momento ele olha para trás ou para frente. Nenhum animal apaga seu próprio rastro:

Dispor ou não de seus rastros, para confundi-los, para apagá-los, [...] alguns poderiam fazê-lo (o homem, por exemplo) e outros não (o animal, por exemplo, segundo Lacan), talvez não seja uma alternativa fiável em torno de um limite indivisível. Será oportuno retornar sobre estes passos e sobre estas pistas. Que um rastro possa sempre se apagar, e para sempre, não

significa absolutamente, e isto é uma diferença crítica, que alguém, homem ou animal, eu sublinho, *possa por si mesmo* apagar seus rastros (DERRIDA, 2002, p. 63-64).

Pode-se deduzir que o poeta é impelido a lembrar e escreve o que a memória lhe permite. Nos poemas, o eu lírico se obriga e se abriga na confissão como um animal autobiográfico, “[...] essa espécie de homem ou de mulher que escolhe ou que não pode se impedir de ceder, por caráter, à confiança autobiográfica” (DERRIDA, 2002, p. 89).

Ao gravar o depoimento de idosos, para a escrita de seu livro **Memória e sociedade: lembrança de velhos**, Ecléa Bosi (1983, p. 3) ressalta o caráter de confiança da autobiografia em que o momento da entrevista se transforma em uma relação de confiança, em que o entrevistado lhe conta sobre sua vida, não necessariamente para registro: “Muitas passagens não foram registradas, foram contadas em confiança, como confidências”. A autora ainda diz que a reminiscência “[...] é uma espécie de iniciação, como a revelação de um mistério” (BOSI, E., 1983, p. 48).

Os poemas de Ferreira Gullar têm passagens autobiográficas. Percebe-se neles a intenção de fazer confidências, de o eu lírico se revelar e tornar o leitor íntimo do autor do texto. Entretanto, essa intimidade não elimina o caráter de um exercício de tensão que o poema tem.

Para contextualizar a escrita do *Poema sujo* e de outros poemas, alguns dados biográficos do autor são apresentados, mas tendo em vista a orientação de Theodor Adorno de não mirar externamente a “[...] posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores” (ADORNO, 2003, p. 67).

Citando Antonio Gramsci, Eunaldo Verdi tem a mesma preocupação ao analisar a obra de Graciliano Ramos:

[...] admitido o princípio de que, na obra de arte, deva-se buscar tão-somente o caráter artístico, nem por isso é excluída a investigação de qual seja a massa de sentimento, de qual seja a atitude diante da vida que circula na própria obra de arte. [...] O que se exclui é que uma obra seja bela, por causa de seu conteúdo moral e político, e não o seja pela forma na qual o conteúdo abstrato fundiu-se e identificou-se (GRAMSCI, 1978 apud VERDI, 1989, p. 11).

Em três capítulos desta dissertação, conjuntos de poemas serão apresentados sob a perspectiva do modelo proposto para a descrição do espaço

poético. A intenção é pôr em relevo as características memorialísticas, políticas e sensoriais dos textos e realçar a repetição de temas e versos na poesia de Ferreira Gullar.

No primeiro conjunto, será observado o modo de percepção do poeta nos poemas, especialmente o uso da imagem poética do jasmim. No *Poema sujo*, as relações com o ambiente físico compõem um mundo poético-sensorial observado em toda a poesia de Ferreira Gullar. Podem-se dar, como exemplos, os cheiros de flor, de bosta de porco, de gás, perfume do passado, luz de febre, fulgor, janelas, veneno de jasmim, vozes de pássaros e de pessoas, girar de cata-vento, apodrecer de frutas, aves dentro de frutos, imobilidade da Via Láctea. Para Ferreira Gullar, tudo tem som, paladar, olfato, audição, visão, tato, cor, luz, movimento.

Entre a poética memorialista do autor estudado, foi escolhida a imagem das bananas podres para compor o segundo conjunto de poemas. O tema das bananas podres remete à quitanda de propriedade de seu pai quando o poeta morava em São Luís do Maranhão. O poeta analisa a vida, a existência, a infância, a poesia, tomado pelo cheiro de bananas apodrecendo.

O terceiro conjunto, composto de apenas um poema, *Volta a Santiago do Chile*, delineia a volta a um espaço dolorido e sem sossego. Esse espaço está no passado que o poeta carrega consigo. Os móveis, que guardam as lembranças de São Luís no exílio, reaparecem, na forma do armário de roupas, a guardar as lembranças do próprio exílio. No poema, há um quarto de hotel que não é como aquele do ambiente doméstico existente no *Poema sujo*, mas, antes, confunde-se com o elemento *universo*: é o continente de todas as nossas mazelas, angústias e alegrias. Outro ponto pertinente ao espaço é que se pode observar, nesse poema, um poeta urbano, preocupado com questões de dimensões planetárias. Essas questões também são contempladas no *Poema sujo*, como se verá no próximo capítulo.

2 O ESPAÇO POÉTICO NO *POEMA SUJO*

O *Poema sujo* foi publicado em 1976 no livro de mesmo nome com 93 páginas. Essa paginação original nem sempre foi seguida em edições posteriores devido à decisão editorial de condensar o texto em um espaço menor (CAMENIETZKI, 2006, p. 136). É interessante tratar o texto como se fossem 93 poemas, um em cada página. Cada poema é independente, mas termina com versos de ligação com o próximo. A página seguinte pode completar a anterior ou dar um novo significado ao tema tratado.

Pode-se considerar que, no *Poema sujo*, enovelam-se a produção passada e a futura do autor: síntese de sua produção anterior e sinal do que veio e virá em sua obra. Em 1983, Alfredo Bosi (2010, p. 174) notou que o poema “[...] resume toda a poética de Ferreira Gullar, trazendo ecos das vozes juvenis e fazendo pressentir a polifonia dos motivos e formas de que se comporiam seus futuros poemas”.

Como já foi dito, a obra de Ferreira Gullar tem a característica memorialística muito marcante. Especialmente no *Poema sujo*, o eu lírico refere-se a sua origem na cidade de São Luís e ao fato de ser um membro de uma geração situada entre seus pais e irmãos e seus filhos. O poema tem essa carga emotiva de exílio, não só da pátria, mas da família e reforça a ideia de que o poeta não se desligou de sua terra e não pôde se integrar ao novo país ou aos novos países.

Ao comentar a criação do *Poema sujo*, no livro de memórias **Rabo de foguete**, publicado em 1999, Ferreira Gullar disse que precisava vomitar o magma preso nele quando estava no exílio na Argentina. Daí nasceria o poema dos temas que surgiriam nesse processo:

Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema (GULLAR, 2003, p. 237).

O vômito tornou-se uma oportunidade de compartilhar com o leitor sua vida e exorcizar seus fantasmas, assumindo a forma de um inventário, do qual uma das consequências é o testamento. No inventário, faz-se uma lista do que se tem e o que se deve. Todo inventário é feito no presente.

Por outro lado, o poeta reflete sobre seu passado e faz reflexões pertinentes à passagem de dois tempos: seu e do povo. O passado da infância trazido pelas imagens poéticas também é misturado ao passado recente relativo à escrita do poema.

No tempo do poema, o eu lírico sofre, e a lembrança de sua cidade tanto o reconforta como o provoca a escrever. Ferreira Gullar faz a seguinte argumentação sobre o *Poema sujo*:

Não se tratava, porém, de simplesmente evocar a infância e a cidade distante. Queria resgatar a vida vivida (um modo talvez de sentir-me vivo), descer nos labirintos do tempo, talvez quem sabe para encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. Não queria fazer um discurso acerca do passado, mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência atual (GULLAR, 1991, p. 8).

O poeta deixa esse legado a um *herdeiro* (o leitor, o operário, o povo, os filhos, a mulher amada, o próprio poeta; seu legado também se dirige à literatura, do qual é, igualmente, herdeiro). Existe a possibilidade de morrer, mas o planejamento e a reflexão são um instrumento de sobrevivência. Ferreira Gullar enfrentava um período muito delicado em sua família, e a situação política na Argentina e na América Latina era terrível. Assim, esse seria o “poema final” (GULLAR, 2003, p. 237), um sinal de resistência, mesmo que fosse o último.

O eu lírico sofre angústia por existir: “eu não sabia tu”. Relativo ao passado, o verbo saber mostra o desconhecimento de si próprio e de quem era o outro, seu herdeiro. Eu lírico e herdeiro não sabiam dirigir a vida. Existe um contraponto entre o “eu” do presente e o do passado que diz respeito à decifração do enigma que atravessa o poema.

O outro, da mesma forma, tem a mesma angústia, supõe o eu lírico:

eu não sabia tu
 não sabias
 fazer girar a vida
 com seu montão de estrelas e oceano
 entrando-nos em ti
 (GULLAR, 1976, p. 12)

Nesses versos, poeta e herdeiro são igualados, são a mesma carne, pois se trata de uma vida que entra nos corpos dos dois como um corpo reflexivo, penetra e confunde-se com o do outro no sexo. O corpo do outro é a porta de entrada para o

universo desconhecido. Nessa estrofe posta, à direita, na página, o eu lírico destaca o movimento, no giro da vida, do corpo, do planeta e das estrelas. O *Poema sujo* é um poema de movimento e, especialmente, nele todo, existe essa experiência de ser o outro.

No início do poema, o poeta é um bicho sem importância cuja existência é anterior à criação do universo, e de características contraditórias, haja vista a citação de “mole” e “duro” e do que separa, “fosso e muro”, seguida da citação do que permite comunicação, “furo”:

menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
 [...]
 como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
 [...]
 um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas
 (GULLAR, 1976, p. 11)

Essa “coisa alguma”, sem importância, também é “tudo/ (ou quase)”, ou seja, é coisa poética, pluripotente, tem capacidade de criar, tem “poíesis” (elemento complementar de palavras para indicar formação, criação, ação de fazer algo).

Em seu livro **Rabo de foguete**, Ferreira Gullar (2003, p. 238), lembrando como iniciou a escrita do *Poema sujo*, diz que começaria “[...] antes da linguagem, antes de mim, antes de tudo...”. O *Poema sujo* inicia-se com um momento de não existência que remete à ideia do magma, ancestral de rochas terrestres. O eu lírico diz que esse bicho está em um lugar muito escuro e muito claro. O poeta lança mão de um oxímoro para designar uma situação absurda, de elementos antagônicos, na qual convivem turbidez e claridade; uma situação azul, limpa, de pureza, que expõe de seus intestinos o aniquilamento. A mudança da referência à terceira pessoa (“um bicho”) para a segunda (“teu cu”) insere o leitor nesse sistema composto pelo universo e o eu lírico. O aniquilamento sai também das próprias entranhas desses três elementos como se eles fossem um cavalo azul:

azul
 era o gato
 azul
 era o galo
 azul
 o cavalo
 azul
 teu cu
 (GULLAR, 1976, p. 11)

A seguir, o poema refere-se à sensualidade do corpo humano, um ser que existe como “tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana/ entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não/ como a tua boca de palavras) [...]” (GULLAR, 1976, p. 12). Essa menção ao sexo, que o uso da expressão “entrando-nos” evidencia nos versos seguintes, em oposição à situação de não existência dos versos anteriores, traz um sinal de fricção entre a vida e a não vida, um sinal de atração e resistência. O nascimento do poema e do poeta acontece sob violência. Eles também são expelidos pelo universo.

Esses versos iniciais, contínuos e separados por uma página, indicam que o poeta enfrenta uma realidade tensa, contraditória. A contradição continua ainda, pois, depois de falar de sexo, o eu lírico diz que o nome de uma mulher muito bela e cuja importância vai além de sua beleza foi esquecido em meio à “carne fria” – novamente, uma alusão à não existência – e em meio à passagem do tempo, ao cotidiano, à ditadura, às atividades de escritor, às imagens e lembranças da infância, ou seja, tudo o que foi vivido até o momento do exílio.

Antes de construir o *Poema sujo*, Ferreira Gullar (2008, p. 197) já disse que “A vida é suja”, em um verso do poema *A poesia* publicado, em 1975, no livro **Dentro da noite veloz**, ou “imunda”, como no poema que dá nome ao livro (GULLAR, 2008, p. 174-181). O primeiro é uma reflexão sobre a escrita em uma situação de exílio, ditadura e falta de liberdade, na qual sofrem tanto o poema como as pessoas e o eu lírico. O segundo foi escrito em 1969 e tem como tema a morte de Che Guevara, ou Ernesto Rafael Guevara de la Serna, comandante da Revolução Cubana de 1953. Além de ter participado do governo de Fidel Castro instalado em Cuba, Che Guevara chefiou e apoiou a guerrilha contra governos em países do Terceiro Mundo, como a Bolívia, onde foi assassinado pelo exército em 1967.

Em 1976, Paulo Mendes Campos disse que o *Poema sujo* é um “[...] constante contraponto do indesculpavelmente sujo com o irresistivelmente limpo” (GULLAR, 2008, p. XXXIII). Pode-se supor que o poema nasça sujo em função da observação do presente e do passado. É um poema imundo dentro do mundo onde se desenvolve a vida, “[...] é um livro sobre a existência, sobre o resgate do vivido, é a perplexidade diante do momento” (GULLAR, 2009 apud ASSIS, 2011, p. 232). Segundo João Luiz Lafetá (2004b, p. 211), a poesia de Ferreira Gullar insiste na “[...] sujeira, na podridão, na degenerescência orgânica [...]” e tem um “imaginário

calcinado e negativo”, “dolorido” (LAFETÁ, 2004a, p. 227), que aponta para a pobreza brasileira e as dúvidas existenciais do poeta.

O adjetivo “calcinado” lembra o tempo calcinado do poema *Um programa de homicídio*, do livro **A luta corporal**, de 1954, de Ferreira Gullar. Usando o mesmo adjetivo, Alfredo Bosi (2010, p. 172), referindo-se ao tempo e ao sol da cidade de São Luís, nos poemas, diz que “A chama calcina como as horas”.

No *Poema sujo*, elementos espaciais movem-se durante o tempo. Esse movimento é feito quando um elemento se transforma ou representa outro ou quando é trazido ao presente. Pode-se perceber essa interação quando o corpo do rio transforma-se no corpo do eu lírico. Há movimento quando o poema fala das “gramas crescendo obscuras sob meus pés” como se essa ação ocorresse no presente, ou quando transporta suas experiências com artes plásticas para um tempo mais remoto:

sambas e frevos azuis
de Fra Angelico verdes
de Cézanne
matéria-sonho de Volpi
(GULLAR, 1976, p.22)

O movimento no espaço também se mostra quando corpos giram à volta de outros, como a quitanda inserida em um amplo sistema e as pessoas da família em volta do pote de água.

Essas instâncias, espaço, tempo e movimento, são analisadas neste trabalho. Esses elementos funcionam como centros ou núcleos temáticos em torno dos quais se desenvolve o texto poético. Os núcleos temáticos são nomeados nesta análise como *corpo*, *móveis*, *quitanda*, *cidade*, *planeta*, *sistema solar*, *galáxia* e *universo*.

Nesses sistemas organizados em esferas concêntricas, de fronteiras tão porosas a ponto de se confundirem, percebem-se dois movimentos vitais e permanentes: a rotação dentro do tempo e o de transformação em outros sistemas quando os núcleos principais, ou núcleos satélites, articulam-se. Pode-se dar como exemplo dessa porosidade “o quintal exposto às ventanias da época” e “Vidraça verde, jasmim” e, por outro lado, de dificuldades para haver essa porosidade: “Newton Ferreira lê o gibi alheio às altas esferas”.

A respeito desses oito elementos, é necessário dizer que estão no *Poema sujo* reelaborados e não como o estritamente vivido dentro da biografia do autor. Por

exemplo, o elemento *móveis*, imagem dos lugares e objetos domésticos. Ao falar “da luz solar/ arrastando-se no pó debaixo do guarda-roupa”, o eu lírico está relendo o significado de sua casa ou as árvores de seu quintal, em cima das quais passava “o dia (o século/ XX)”.

Da mesma forma, quando cita os habitantes da cidade e os fregueses da quitanda, está se remetendo a uma imagem criada apaixonadamente em sua memória. A viagem de trem é um exemplo de todas as viagens feitas e de nenhuma delas em especial. Esses lugares e fatos são uma invenção da linguagem e remetem ao que o poeta viveu ou tomou conhecimento. O poeta não tem intenção documental. Igualmente, não pretende escrever suas memórias:

Na verdade, o poema não é político, mas um resgate do que havia vivido até então. É claro que tem a minha infância, tem São Luís... O poema vai resgatar toda a minha experiência de vida, na medida do possível, mas ele é na realidade reflexão sobre aquelas coisas. Ele não é simplesmente ‘ai que saudade que eu tenho da aurora da minha vida’... É uma reinvenção da própria vida. Uma coisa é você ter vivido, e outra coisa é você refletir sobre o que você viveu (GULLAR, 2010c, p. 26).

Em outros poemas de Ferreira Gullar, esses elementos têm o mesmo significado ou são recriados. Ainda, por exemplo, a imagem dos lençóis de lama aparece no *Poema sujo* e em *Dentro da noite veloz* indicando opressão, mas, efetivamente, não são os mesmos “lençóis”. Por outro lado, um fato acontecido no passado tem um novo significado no presente. A cidade, a quitanda e os móveis são filtrados pela memória, uma memória fruto dos acontecimentos vividos pelo poeta, de seu dia a dia e da memória construída pela coletividade. Não se deve confundir o poema com a vida do poeta, pois, como adverte Ferreira Gullar:

[...] se em todo autor obra e vida de algum modo se entrelaçam ou se ligam, deve a crítica ter em conta que se trata de realidades diferentes, de linguagens diversas, que não se traduzem uma na outra. Sendo assim, o mesmo fato não terá igual significação na vida como na obra, ou seja, devemos ler a obra como obra e a vida como vida. Sem confundi-las (GULLAR, 1996, p. 3).

Esse lugar de habitação proposto nesta análise como o conjunto de oito elementos – *corpo, móveis, quitanda, cidade, planeta, sistema solar, galáxia e universo* –, o espaço do poeta, tem correlações no mundo da geografia. Segundo

Milton Santos, a noção de espaço é objeto da preocupação dos filósofos desde Platão e Aristóteles e pressupõe:

[...] uma variedade tão ampla de objetos e significações – os utensílios comuns à vida doméstica, como um cinzeiro, um bule, são espaço; uma estátua ou uma escultura, qualquer que seja a sua dimensão, são espaço; uma casa é espaço, como uma cidade também o é. Há o espaço de uma nação – sinônimo de território, de Estado; há o espaço terrestre, da velha definição da geografia, como crosta de nosso planeta; e há, igualmente, o espaço extraterrestre, recentemente conquistado pelo homem, e, até mesmo o espaço sideral, parcialmente um mistério (SANTOS, 2008b, p. 150).

Para esse autor, não é difícil definir esses elementos do mundo físico, como:

[...] um vaso de flores, um arranha-céu, um planeta ou uma constelação. O espírito humano rapidamente se satisfaz com tais definições. Mas, quando a nossa curiosidade se transfere para o espaço humano, enormes dificuldades se levantam porque ele é a morada do homem, é o seu lugar de vida e de trabalho (SANTOS, 2008b, p. 151).

Os oito elementos do modelo proposto para a análise dos poemas são os objetos geográficos, naturais e sociais do espaço, com suas funções e transformações, de que fala Milton Santos. Para Milton Santos, há três modos de conceituar o espaço. Em um sentido absoluto, o espaço é uma coisa em si, com existência específica, determinada de maneira única, passível de um quadro de referências convencional, especialmente latitudes e longitudes. O espaço relativo diz respeito às “[...] relações entre objetos e existe somente pelo fato de esses objetos existirem e estarem em relação uns com os outros”, como, por exemplo, a relação estabelecida pelo sistema de transporte. O espaço relacional é “[...] percebido como conteúdo e representando no interior de si mesmo outros tipos de relação que existem entre objetos” (SANTOS, 1991, p. 26).

A forma também pode ser o resultado do processo de organização do espaço e não apenas condição ou envoltório inerte dos instantes que marcam a evolução da sociedade global. Entre os tipos de formas, Milton Santos cita as aglomerações do sistema urbano e coleção de objetos geográficos.

Em relação às mudanças nas formas espaciais, o autor argumenta que as “[...] formas antigas permanecem como a herança das divisões do trabalho no passado e as formas novas surgem como exigência funcional da divisão do trabalho atual ou recente”. As necessidades novas implicam novas formas ao mesmo tempo

que velhas formas mudam de função e suas significações mudam ao longo da história universal, do país, da região, do lugar (SANTOS, 2008a, p. 62-63). Isoladamente, em qualquer instante, as formas:

[...] representam uma acumulação de tempos; e sua compreensão, desse ponto de vista, depende do entendimento do que foram as divisões do trabalho pretéritas. Mas seu valor sistêmico, que é seu valor atual e real, depende da divisão do trabalho atual. [...] A distribuição dos lugares e sua diferente importância também estão relacionadas com a divisão internacional e interna do trabalho. Mas o passado também desempenha um papel importante, pois, a cada mudança da dinâmica social, as formas que vêm do passado, preexistentes, são mais ou menos favoráveis, ou mesmo desfavoráveis à recepção das novas variáveis (SANTOS, 2008a, p. 63).

No conceito de espaço, Milton Santos trata a noção de paisagem, como o que se vê, está no domínio dos sentidos, do aparelho cognitivo: volumes, cores, movimentos, odores, sons, textura, tamanho, utilidade. A paisagem muda ou se adapta para atender às necessidades da sociedade que está em permanente mutação. Segundo o geógrafo, a “[...] paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos nossos olhos, segundo onde estejamos, ampliando-se” (SANTOS, 1991, p. 61). No movimento da sociedade, paisagem e espaço complementam-se e se opõem:

O espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; é a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade. A espacialidade seria um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo especial (SANTOS, 1991, p. 73-74).

O espaço habitado pelo homem, ou espaço social, é simbólico e tem relação direta como o tempo e a história humana. Como uma instância social, o espaço é um subsistema da sociedade global. Ele é passível de mudanças no tempo e em escala. Na interpretação da evolução e do presente espaciais, serão considerados paralelamente:

[...] a sociedade, em sua realidade e em seu movimento; os processos dessa evolução; as atividades atualmente localizadas no espaço; e os objetos de que essas atividades dependem, isto é, as formas, analisadas através do seu aspecto material e de seus atributos técnicos e sociais (SANTOS, 2008a, p. 74).

O espaço tem a característica de ser permanente – como o espaço de todos os tempos, universal que atravessa o tempo e onde se desenvolvem relações permanentes entre seus elementos – e ser “nosso” espaço – espaço tal como hoje se apresenta diante de nós, de nosso tempo, histórico, transitório, “[...] fruto de uma combinação topograficamente limitada, específica de cada lugar” (SANTOS, 2008b, p. 151).

Milton Santos sustenta que:

[...] ao se tornar produtor, isto é, um utilizador consciente dos instrumentos de trabalho, o homem se torna ao mesmo tempo um ser social e um criador de espaço. A evolução espacial é dada pela complicação dos fatores e das relações de produção, cujos marcos, no tempo, são as diversas etapas da divisão internacional e interna do trabalho. A extensão da divisão do trabalho corresponde à separação, no espaço, das diversas instâncias do processo produtivo, com a valorização diferente, segundo as épocas dessas mesmas instâncias (SANTOS, 2008b, p. 21).

Cada homem relaciona-se de maneira específica com seu espaço composto “[...] pelos lugares que lhe são familiares e as parcelas de território que deve percorrer entre esses diferentes lugares” (SANTOS, 2008b, p. 91). O significado para cada pessoa é diferente e, conseqüentemente, segundo Milton Santos (2008b, p. 92), não se deve tratar o espaço como se ele fosse dotado de uma representação comum, pois o “[...] espaço é definido talvez muito mais em função das diferenças de possibilidades econômicas concretas, abertas segundo formas diferentes em diferentes escalas aos diferentes indivíduos”.

Em relação ao aspecto social, Milton Santos cita as “desigualdades de poder efetivamente existentes entre instituições, firmas e homens” e critica que:

[...] o próprio fato de que as teorias espaciais e os seus derivados [...] em geral ignoram as estruturas sociais leva a que não se preocupem com os processos sociais nem com as desigualdades sociais. Acabam, simplesmente, por ignorar o homem. Por isso tais proposições não chegam a ser teorias, não passando de ideologias impostas ao homem com o objetivo de abrir caminho à difusão do capital (SANTOS, 2008b, p. 105).

Milton Santos (2008b, p. 148) propõe que o objeto da geografia seja o espaço social, um produto histórico que acompanha a realidade identificada como uma “totalidade em permanente movimento e mudança”.

O espaço poético também é composto de objetos cheios de significação, os quais se relacionam e têm funções que se modificam ao longo do tempo. Para cada

poeta, o espaço tem um significado único resultante de seu território real. Como reflexo do espaço humano, o espaço poético também se remete aos movimentos e às mudanças na sociedade e no poeta. O *Poema sujo* trabalha com esse espaço construído, mutante, e com elementos próprios. O modelo aqui proposto, como já foi dito, tem oito elementos. A seguir, são exploradas suas características, antes de se fazer uma análise do poema.

O primeiro elemento espacial é o *corpo*. Se, no início do *Poema sujo*, o eu lírico situa-se dentro do universo, como um bicho fabricado por esse mesmo (uni)verso, no desenvolvimento do texto, o corpo se movimenta entre cheiros e lugares, é o corpo do homem morto, do homem que perde o emprego, da mulher amada, do trabalhador que volta cansado para casa. O corpo do poeta está interagindo e integrado a outros corpos, é o ponto de encontro entre os vários elementos do espaço poético; é como ele se vê e vê o outro. Seu corpo pertence ao corpo do outro e vice-versa, o corpo que é carne de sua própria carne: “do teu corpo do meu corpo”. O corpo ainda guarda e protege o passado que o eu lírico diz estar “perdido comigo em alguma gaveta”.

O corpo também é o da linguagem, da oralidade, da “boca de palavras”, corpo feito de “sangue”, “palavras” e “mentiras”. O poeta quer falar “enquanto discuto caminho” e ser ouvido: “corpo-falo/ insondável incompreendido”. Seu valor se expressa na poesia cujo corpo tem uma “boca/ palco de ressurreições” mesmo quando contempla a realidade em “uma iluminação mortal/ que é da boca”.

O segundo elemento são os *móveis*. Por exemplo, ao tomar a forma de uma gaveta, o corpo do eu lírico funde-se aos móveis e objetos de uso doméstico, aos garfos perdidos e enferrujados como ele próprio, às roupas que remetem à infância, à intimidade da casa da família, à sombra quente do quintal, ao quarto de estudo. Os móveis protegem os segredos da cidade, as “vergonhas que a família abafa/ em suas gavetas mais fundas”.

Entre os móveis, o guarda-roupa, também chamado de armário de roupas, ganha destaque: é o local onde o poeta pendura, entre outras coisas, a própria vida no cabide. Esse móvel é capaz de controlar o tempo como diz o *Poema sujo*:

Como se o tempo
durante a noite
ficasse parado junto
com a escuridão e o cisco
debaixo dos móveis e

nos cantos da casa
 do guarda-roupa,
 (mesmo dentro
 o tempo,
 pendurado nos cabides)
 (GULLAR, 1976, p. 46)

Esse lugar de proteção, os móveis ou o tempo passado, pode segurar o tempo, prendê-lo no passado. O eu lírico sente que sua vida foi suspensa pela ditadura.

Os móveis e outros objetos domésticos diferenciam-se da casa no sentido arquitetônico, pois não estão apenas dentro dela, mas aparecem, por exemplo, quando o eu lírico descreve a vida no bairro operário:

uma noite metida na outra
 como a língua na boca
 eu diria
 como uma gaveta de armário
 metida no armário (mas
 embaixo: o membro na vagina)

 ou como roupas pretas
 sem uso dentro da gaveta
 ou como uma coisa suja
 (uma culpa)
 dentro de uma pessoa
 enfim como
 uma gaveta de lama
 dentro de um armário de lama
 (GULLAR, 1976, p. 52)

Os móveis são como os corpos humanos, feitos de lama, culpa, sujeira e sexo. Também são a fala do poeta – língua na boca – reprimida ou a violência sexual mimetizando a exclusão social. Nesse mesmo sentido, o *Poema sujo* alude a uma sociedade preconceituosa e hipócrita, onde o negro não serve para casar, mas serve para renovar o “alpiste” do doutor branco:

o dr. Gonçalves Moreira mantinha na sua sala
 [...]

E trouxe uma caboclinha
 de suas terras em Barra do Corda
 para arrumar as gavetas (lençóis
 de linho branco cheirando a alfazema)
 e cuidar dos canários:
 ela limpava a gaiola
 e renovava a água e o alpiste
 todas as manhãs
 (GULLAR, 1976, p. 66)

Mas, no geral, os móveis são a organização, a constância, o lugar dentro de si mesmo, próprio do poeta, protegido, familiar ou o passado em São Luís do Maranhão onde se encontram as “gavetas perfumadas de passado”.

Ecléa Bosi (2003, p. 26) identifica os objetos biográficos, como definido por Violette Morin, no texto *L'object*, de 1969, como os que “[...] envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida [...]. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida” e eles são insubstituíveis, representam identidade e continuidade para seu proprietário. Sua expressividade evidencia o uso cotidiano em que “[...] os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (BOSI, E., 1983, p. 360).

Esses objetos fazem parte dos espaços da memória. Nas autobiografias, a casa da infância é o “[...] centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções” (BOSI, E., 1983, p. 356).

O terceiro elemento espacial é a *quitanda*, que se constitui em uma imagem forte no espaço poético de Ferreira Gullar: é o ninho, a proteção, onde se vendia querosene, alimentos e sabão, e o poeta se relacionava com vizinhos e clientes e aprendia a viver. A quitanda se inseria “em um amplo sistema” econômico do qual faziam parte os armazéns, estrada de ferro, fazendas, plantações de arroz e fumo, pesca de camarão (GULLAR, 1976, p. 71).

É onde o tempo é calmo em oposição ao espaço de fora, onde “a tarde passava ruidosamente”:

Na quitanda
o tempo não flui
antes de amontoar
em barras de sabão Martins
(GULLAR, 1976, p. 74)

Como a escrita resulta de uma memória viva e seletiva, no presente, a imagem da quitanda, assim como da cidade, é criada em cada poema. A própria relação do poeta com suas memórias age sobre essa criação.

O eu lírico diz que seu corpo é:

atravessado de cheiros de galinheiros e rato
na quitanda ninho
de rato
cocô de gato
(GULLAR, 1976, p. 21)

A quitanda é o ninho e, igualmente, o espaço de aprendizagem, de passagem para a vida. É um lugar simbolicamente situado entre a casa da família e a cidade. Esse sistema de objetos, a casa, a quitanda e a cidade, e a ação do homem sobre o meio material criam o espaço (SANTOS, 2008a, p. 146).

O quarto elemento do modelo de espaço proposto é a *cidade* que o eu lírico lembra como uma cidade canora, cheia de luz e que possuía um bairro proletário, um rio e uma fábrica. Na cidade, ele aprende a ser poeta, vê as pessoas, observa os trabalhadores e os pássaros que são como homens. João Luiz Lafetá, em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, publicado em 1982, destaca a importância e o lugar da cidade, no *Poema sujo*, visto por ele como um:

[...] decidido mergulho na vivência subjetiva e na memória, pesquisa e redescoberta do tempo perdido, encontro comovido com a cidadezinha da infância – sem que por isso o *Poema sujo* deixe de ser também a descrição de um lugar e de um tempo determinados, a captação de uma concretude social, que é a vida humilde da pequena-burguesia brasileira nas suas cidades pobres (LAFETÁ, 2004b, p. 207).

Milton Santos revela o espaço como uma entidade construída pelo homem enquanto se impõe sobre a ação humana. O espaço construído é também espaço produtivo ou uma expectativa de vir a ser de acordo com as forças econômicas. Na cidade acontecem as trocas econômicas. O espaço evolui com as formações econômicas e sociais:

O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem tanto domínio sobre o homem, nem está presente de tal forma no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem estes pontos são elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam sua prática social. A práxis, ingrediente fundamental da transformação da natureza humana, é um dado socioeconômico, mas é também tributária das imposições espaciais (SANTOS, 2008b, p. 172).

As águas da cidade vestem o poeta em seus “banhos de tarde”. Os corpos da cidade e do eu lírico são um só onde “lampeja o jasmim”. A cidade também é importante para a recuperação da identidade do eu lírico: “Me levanto em teus espelhos” e é fonte de alegria no exílio. No poema, há uma valorização da cidade com a citação de seus espaços de forma insistente: o bairro Baixinha, a fábrica Camboa, as várias ruas e avenidas, rios, praias, estrada de ferro. Todos esses

lugares públicos estão em meio ao ambiente pessoal, em um esforço de aproximar a memória particular do poeta à memória coletiva.

A cidade vive na lembrança quando o poeta se integra ao *planeta*, o quinto elemento do espaço poético. Nessa integração, o poeta amadurece, convive com novas realidades e tem outras relações pessoais e políticas. Não só a saída de São Luís determinou a mudança do poeta. No *Poema sujo*, é descrita uma viagem de trem com o pai que já não existe. O pai de Ferreira Gullar morreu no mesmo ano em que o poeta exilou-se. Para sua surpresa, o eu lírico descobre que o mundo existia sem ele e percebe que sua cidade é pequena:

E como era grande o mundo:
há horas que o trem corria
sem nunca chegar ao fim
de tanto céu tanta terra
de tantos campos e serras
sem contar o Piauí
(GULLAR, 1976, p. 34)

No *Poema sujo*, o planeta aparece na imagem dos oceanos e mares. Esse planeta é parte do sistema solar representado por sistemas econômicos, de governo ou o mundo interior ou por planetas.

O *sistema solar* é o sexto elemento existente dentro da *galáxia*, sétimo elemento espacial. O eu lírico se vê tendo um “corpo como um objeto no espaço” que é seu “tamanho no mundo”. Esse corpo é feito da mesma matéria que as galáxias, as estrelas e o sistema solar, os elementos básicos hélio e hidrogênio e, tal qual o universo, está em mutação, desintegrando-se e reintegrando-se, no mesmo processo de fissão, dentro do *universo*, o oitavo elemento do modelo espacial:

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
[...]
que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio
e me sentir misturado
a toda essa massa de hidrogênio e hélio
que se desintegra e reintegra
sem se saber pra quê
(GULLAR, 1976, p. 20-21)

Nos versos seguintes, o eu lírico explica a razão desse processo de integração/desintegração. Independente da ocorrência desse processo, o que importa é o herdeiro, a vida que acontece, a família de “José Ribamar Ferreira” e a

quitanda em São Luís, a literatura de “Ferreira Gullar”, “e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta” registradas em seu corpo, que é, afinal:

meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio
 [...]

de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias

sambas e frevos azuis

de Fra Angelico verdes

de Cézanne

matéria-sonho de Volpi

(GULLAR, 1976, p. 22)

No corpo galáxia, “cabe *tudo*”, assim como no poema que o imita, como diz Alcides Villaça (GULLAR, 2008, p. XLVIII). O autor observa que esse é um desejo de simultaneidade e necessidade de estar em todas as coisas. É o desejo de estar na vida material pobre da cidade, nas mercadorias da quitanda, no sexo, nos cheiros, na música e nas artes plásticas. É também uma afirmação de que está aberto a todas as experiências, que vêm do passado e do presente, através de seus sentidos.

Esses elementos do espaço de Ferreira Gullar estão firmemente calcados na realidade sua ou da sociedade, onde há luto, sofrimento, prazer. Em sua casa, a luz solar arrasta-se no pó debaixo dos móveis. É difícil comparar essa imagem a outra idealizada como: “Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores” (BACHELARD, 1978, p. 202).

É possível citar outros exemplos do livro de Gaston Bachelard, **A poética do espaço**, em que há uma visão ingênua e mistificada do mundo, positividade, alheamento e falta de experiência viva da realidade.

No *Poema sujo*, a quitanda ninho de rato não se parece com o ninho descrito como “[...] um ramo de folhas que canta. Ele participa da paz vegetal. É um ponto no ambiente de felicidade das grandes árvores” (BACHELARD, 1978, p. 264). A modéstia da habitação refere-se à exclusão social e não à beleza metafísica da casa descrita a seguir:

Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de ‘apostos simples’ evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o

aposto simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar (BACHELARD, 1978, p. 200).

No *Poema sujo*, há uma interação entre os elementos espaciais resultante de processos como, por exemplo, explodir, integrar-se, desintegrar-se, apodrecer, expelir cheiros, esgueirar-se, copular, consumir-se, perder-se, refletir. Durante o tempo “inserido em um amplo sistema”, cada elemento ou suas representações movimentam-se ao encontro de outro elemento em uma espiral que, por outro lado, se movimenta no tempo em que surgem novos relacionamentos, novos elementos e novas leituras possíveis da poesia de Ferreira Gullar.

O ritmo de evolução é pertinente a cada elemento. No *Poema sujo*, tipos de velocidades e de movimentos são específicos. Entre os movimentos, evidencia-se o movimento circular de um elemento em torno de vários centros. Milton Santos afirma que as mudanças na sociedade são acompanhadas por um processo de mudança na economia e nas relações sociais e políticas. Tal processo ocorre:

[...] em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade. [...] A paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos. Para cada lugar, cada porção do espaço, essa acumulação é diferente: os objetos não mudam no mesmo lapso de tempo, na mesma velocidade ou na mesma direção (SANTOS, 1982, p. 37-38).

O espaço contém o movimento em direção ao espaço vivido, “[...] à vida que palpita conjuntamente com a materialidade” (SANTOS, 1991, p. 74). Esse processo é a própria história, a luta entre contrários, “[...] que se chocam e criam uma nova realidade” (SANTOS, 1991, p. 96).

No *Poema sujo*, os elementos da natureza, que marcam o passar do tempo, no passado, eram eternos. A “possível eternidade” das coisas refere-se à presença na lembrança do poeta onde importam de maneiras e níveis diferentes:

eterna a vida, dentro e fora do armário,
o certo é que
tendo cada coisa uma velocidade
[...]
cada coisa se afastava
desigualmente
de sua possível eternidade.
(GULLAR, 1976, p. 88-89)

Os mortos “voam para trás”, rumo ao esquecimento, perdendo-se, cada vez mais, na memória do eu lírico. Em um poema da memória, isso é relevante. Observa-se que os elementos do espaço movimentam-se em relação ao eu lírico: sua presença determina o sentido do movimento do passado para o esquecimento ou do passado para o presente. Esquecer ou deixar de existir na memória do eu lírico seria acelerar o movimento no qual as coisas se afastam “de sua possível eternidade”.

O fato de os retratos dos mortos estarem em molduras cômodas (GULLAR, 1976, p. 72) também demonstra falta de movimento/vida e que os mortos estão alijados dos conflitos e desafios do cotidiano. Os mortos estão se afastando do futuro, da transformação e do apodrecimento. Esse estado de comodidade e imobilidade reaparece nos versos “Os mortos acomodam-se a meu lado/ como numa fotografia” no poema *Reencontro* do livro **Em alguma parte alguma** (GULLAR, 2010b, p. 54).

A cozinha e sala, “aparentemente imóvel”, estão em velocidades diferentes: a parte mais íntima e a mais pública da casa inserem-se de maneira diferente no tempo. A parte mais íntima, mais protegida pela família, move-se mais devagar, está quase imóvel, enquanto a sala está em uma velocidade que pouco difere daquela da cozinha. Já o quintal é permeável às mudanças, existe “escancarado às ventanias da época”. Alguns produtos circulam mais rapidamente. O liame entre produção e consumo provoca essas velocidades diferentes (SANTOS, 1982):

de tráfego intenso e da circulação do dinheiro
e das mercadorias
 desigual segundo o bairro e a classe, e da
 rotação do capital
 mais lenta nos legumes
 mais rápida no setor industrial,
(GULLAR, 1976, p. 92)

Milton Santos vincula o modo de produção, a formação social e o espaço em processos articulados. Esses processos que compõem “[...] o modo de produção (produção propriamente dita, circulação, distribuição, consumo) são histórica e espacialmente determinados num movimento de conjunto, e isto através de uma formação social”. A formação social possui uma:

Quando as pessoas se vão, apagam-se os sóis, acaba-se o calor. Na cidade do poeta, há renovação de pessoas para manter a humanidade viva. Como se expusesse a cidade em camadas arqueológicas, o eu lírico diz que, quando um centro da vida desaparece, as pessoas criam outros para mantê-la.

Ao identificar as mudanças na poesia de Ferreira Gullar comparando o *Poema sujo* ao livro **A luta corporal**, de 1954, João Luiz Lafetá relata que, no poema:

[...] cada coisa tem a sua velocidade e o seu ritmo próprios, e todos estes diversos tempos estão combinados em sistemas, que têm cada um seu centro. [...] No entanto, essa diversidade é vista como riqueza, e não mais como dor. A subjetividade, amadurecida, ganhou forças: se antes ela via no fluir da duração apenas o desgaste e a morte, ela vê agora a transformação e o fluxo da vida; se antes o poeta se desesperava por ver na existência de múltiplos tempos um indício da solidão de cada coisa, ao retornar aos dias perdidos da infância – ao tempo subjetivo, ido e vivido – e ao buscar recuperá-los pela memória, comove-se com essa mesma multiplicidade, que lhe aparece como um sinal concreto da pluralidade da vida, manifestando-se sob várias formas, articuláveis na lembrança (LAFETÁ, 2004b, p. 208-209).

Os tempos do *Poema sujo* são marcados pela violência. São inúmeras expressões, situações ou versos – “abismo de cheiros”, “abutre”, “aranha”, “arrastar”, “bufa”, “conspiração”, “canivete”, “destripá-la”, “devorá-la”, “*gangsters*”, “ordem”, “templo”, “treva”, “precipício”, “sol duro dos trópicos”, “azedo de lama”, “gente humilhada/ comendo pouco” – que remetem à violência. O tempo da “tarde” é o tempo da violência em forma de exclusão social; o tempo da “noite”, da “noite veloz”, é o tempo da ditadura. Mas, depois da tarde e da noite, há o tempo do “dia”. Esse dia só existe porque há certo galo que faz explodir a manhã e percebe o quanto são importantes os elementos que constroem esse tempo e ajudam o eu lírico a entender o enigma existente no poema.

No poema, é usada a figura do galo como metáfora do poeta. A alusão ao galo já se encontra nos primeiros versos – “azul/ era o galo” – quando se apresenta o nascimento do poeta. Da mesma forma, para vincular o estado de violência à possibilidade de sua própria morte, o eu lírico se expressa através da metáfora do galo “que vai morrer”.

O eu lírico invoca e reafirma que só o passado o protegerá e lhe dará certa invisibilidade, nos dias de terror, e implora pela companhia de móveis do passado

para sobreviver. A repetição do pedido (ou ordem) põe em relevo a necessidade da presença dos móveis:

voais comigo
sobre continentes e mares

E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais

que o dia venha
(GULLAR, 1976, p. 15)

Nesse trecho do poema há uma sucessão de verbos (voar, rastejar, esgueirar, dobrar) que sugere um processo de reação e proteção para, afinal, terminar em um sentimento de esperança. Dobrar significa tornar-se mais forte, dobrar-se em dois, vencer a resistência de algo, mudar de direção, com a possível intenção de voltar ao início. A poesia também tem dobras que reúnem:

[...] vozes
e gargalhadas
que se acendem e apagam nas dobras da brisa
(GULLAR, 1976, p. 90)

Por outro lado, desdobrar remete à imobilidade:

se penso na cidade se desdobrando em seus
telhados e torres de igrejas
sob um sol duro
(GULLAR, 1976, p. 72)

Ou, ao esquecimento:

pra tantas mortes e vidas
que se desdobram
no escuro das claridades,
(GULLAR, 1976, p. 78)

Para materializar a exclusão social, o poeta cita o cheiro como nos versos em que o próprio sistema solar apodrece e a imagem do sol opõe-se/identifica-se com o

cheiro de vida podre. Nesse ambiente de exclusão, ou de abandono, existe a fábrica, a linha férrea, o cais, a foz do rio. Na fábrica, é construída uma tarde diferente da tarde em que o poeta vive. É sugerido que a consciência dessa exclusão dar-se-á “tarde”, não no momento narrado:

Um templo

seria? mas
sem nichos sem altar sem santos?
Que era aquilo-uma-usina?

onde a tarde se fazia

com faíscas de esmeril calor de forja
onde a tarde era outra
tarde
que nada tinha daquela
que eu via agora distante
(GULLAR, 1976, p. 28)

A violência da exclusão social continua na noite, diferente de outras noites, como diz o poema, que se interrompe para que, como animais:

[...] os operários da fábrica Camboa
descansam um pouco
e se reproduzem nas redes
ou nas esteiras
(GULLAR, 2008, p. 46)

Mesmo a inserção na eternidade tem um componente de violência, é feita “a ferro”:

Outra velocidade

tem Bizuza sentada no chão do quarto
a dobrar os lençóis lavados e passados
a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como
se a vida fosse eterna
(GULLAR, 1976, p. 88)

Existe no poema uma tarde que bufa e causa pânico e prenuncia a noite, o tempo de opressão. É interessante notar que o eu lírico diz que essa tarde nasce dentro de outra e amarra o tempo presente a uma origem em seu passado:

ah quantas só numa
tarde geral que cobre de nuvens a cidade
tecendo no alto e conosco
a história branca
da vida qualquer

(GULLAR, 1976, p. 29)

O poeta é impotente, pois não sabia fazer girar a vida e foi forçado a embarcar em um trem sem destino que quer encontrar um “dia novo” em todos os lugares por onde passa. Dentro dessa tarde violenta, eu lírico e poesia encontram-se “no ar”, indo pelos ares, sem direção. O poeta despede-se da infância. Esse momento de “adeus” pode ser lido como uma metáfora da fase que precedeu seu exílio, como se verá adiante. O trem, a vida, está:

correndo entre as estrelas a voar
 [...]

adeus meu grupo escolar

adeus meu anzol de pescar

adeus menina que eu quis amar

que o trem me leva e nunca mais vai parar

(GULLAR, 1976, p. 31)

Se, no início do poema, o eu lírico convoca os objetos domésticos para protegê-lo quando diz “esperais esperais/ que o dia venha”, aqui é a memória do pai que é chamada “pro dia novo encontrar”, pois “que o trem me leva e nunca mais vai parar”.

Evando Nascimento (2004, p. 42-43), ao analisar o poema *O cisne* de Charles Baudelaire, considera que “nunca mais” (equivalente a *jamaís* no original francês) refere-se à “[...] impossibilidade de um novo encontro, de uma perda irreparável, a perda de um objeto inencontrável pela memória, pois o luto nunca conseguirá incorporar o outro em ‘mim’ [...]”.

O cisne, ou o eu lírico, está em uma realidade de exílio que parece ter similar no *Poema sujo*. As perdas não são apenas aquelas diretamente relacionadas ao exílio e à ditadura, como o fim do projeto político, tortura e morte de amigos, seu sofrimento e de seus familiares, mas a perda da proteção da família do pai, especialmente, do pai, da própria família, a ruína do paraíso perdido, seu passado e sua cidade. O luto não vai incorporar ao eu lírico, na quitanda, os fregueses ou as notícias sobre a guerra “que a guerra acabou/faz muitos anos” e, especialmente, não encontrará o pai, embora, “inutilmente o buscarás também/ na sessão desta noite no poeira”. Também não vai incorporar os sentimentos das pessoas, pois não “voltarás a ouvir nada do que ali se falou”. O eu lírico tem consciência de “quanta coisa se perde/ nesta vida”.

Edward Said (2003, p. 46) diz que, por mais que um exilado tenha sucesso, todas suas realizações trazem a marca do exílio, “[...] minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre”. O exílio “[...] é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 47).

Analisando a obra de Tzvetan Todorov, **Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX**, Fernanda Antunes Gomes (2007, p. 50) afirma que, em um mundo capitalista, com imenso fluxo de informações, as pressões para o esquecimento rápido são grandes. Mas, o passado ainda volta à tona, e lembrar e esquecer não são escolhas. A memória não se opõe ao esquecimento, mas esquecimento e conservação são dois extremos entre os quais opera a memória. Como resultado, “A reconstituição integral do passado é coisa impossível” (TODOROV, 2002 apud GOMES, 2007, p. 50).

Porém é preciso ressaltar que o *Poema sujo* é um texto de esperança. Esse sentimento está ancorado no passado em cujos “[...] beirais das casas sobre as telhas cresciam capins/ mais verdes que a esperança”. A palavra “beirais” indica que a realidade está rodeada por esse sentimento. A alusão à continuidade da vida na cidade de São Luís também diz respeito à esperança, “pois quando um pote se quebra/ outro pote se faz”.

No *Poema sujo*, o tempo de Newton Ferreira, dentro da quitanda, é lento. Em oposição, longe do pai, o tempo é ruidoso, rápido e desorganizado e sobre ele o eu lírico não tem controle. Há oposição entre a velocidade de alguns elementos violentos, “escuros”, em forma de “estampido” e a vida cômoda, lenta debaixo dos telhados. Desgarrados dessa proteção, acima da cidade e da quitanda, o poeta e a tarde vão:

na direção do Desterro
 por cima da capital
 (como um aranha, poderia dizer?
 que ata e puxa a presa para devorá-la?
 como um abutre invisível a destripá-la
 num *ballet*
 e muito acima do telhado da quitanda
 em pleno ar?)
 (GULLAR, 1976, p. 71-72)

Entre os tipos de violência, o exílio é um “aprendizado da morte”. O poeta diz que não precisava estar onde está para ver as casas e a cidade do passado. Seu

sentimento é de quem perdeu sua cidade. Mesmo que a quitanda ainda existisse, as pessoas não são as mesmas; as casas são as mesmas, mas os rostos são desconhecidos. O eu lírico sente-se voando muito acima de sua cidade e, se estivesse próximo a ela, andando pelas ruas, ainda assim não reencontraria seu passado.

Ferreira Gullar volta nos versos do poema a um pedaço da pátria perdida: “Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar” (SAID, 2003, p. 53). A cidade de São Luís é recriada, e o *Poema sujo* torna-se uma representação da volta para casa (SAID, 2003, p. 48). O mundo real confunde-se com o da ficção. Para o exilado, tanto o ambiente atual como o da memória são vividos, reais, ocorrem juntos e se contrapõem (SAID, 2003, p. 60).

A marca da diferença refere-se à recusa a pertencer a outro lugar, como no *Poema sujo*, em que o eu lírico não se interessa pelos lugares por onde passa no exílio e não pode ouvir as vozes do passado, nem ver o pai. Comove-se ao pensar que, talvez, poderia sentir o cheiro de querosene e sabão, mercadorias da quitanda, e ver a cidade do alto. No entanto, os lugares da cidade podem permanecer os mesmos, pois têm componentes de existência autônoma em relação ao que o poeta vive.

Os lugares geográficos evoluem através do tempo. A organização do espaço muda conforme se evolui tecnicamente (SANTOS, 2008b, p. 137). Mesmo que os lugares permaneçam os mesmos, seus objetos têm autonomia de existência, mas não de significação, pois novas funções surgem. Na forma poética, no *Poema sujo*, os elementos espaciais têm funções que não são naturalmente atribuídas a eles como a cidade que é o século XX, a quitanda que tem a função de proteger, as estrelas e oceano que penetram o “outro”.

Citando grandes clássicos da literatura, Edward Said diz que “Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados” [...] por mais que tenham êxito (SAID, 2003, p. 55). O exílio caracteriza-se por grande instabilidade, insatisfação e recusa a pertencer ao novo lugar de morada. Quando o exilado se estabelece, a “força desestabilizadora” da “vida levada fora da ordem habitual” ressurgem (SAID, 2003, p. 60).

Talvez como uma reação à aculturação, uma vontade de não deixar marca no país do exílio, Ferreira Gullar não escreveu em castelhano ou outra língua. Como no poema *O cisne*, em que a cidade muda mais depressa que um coração infiel:

aquele quintal tomado de plantas verdes
 [...]

nossa casa

cheia de nossas vozes

tem agora outros moradores:

ainda estás vivo e vês, e vês

que não precisavas estar aqui para ver.

As casas, as cidades,

são apenas lugares por onde

passando

passamos

(GULLAR, 1976, p. 76)

Para Edward Said (2003, p. 46), o exílio é um tema vigoroso na cultura moderna, embora sofrido. Referindo-se ao século XX, em que se registraram deslocamentos de populações inteiras e exílios individuais, o autor nota que pensar que o exílio seja bom para a literatura “[...] é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como ‘bom para nós’”. A dor do exílio é sentida de modo único pelos exilados e não é superada ainda que sempre se empenhem em “[...] superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p. 47). Nesse sentido, a escrita faz parte desse esforço, embora também seja resistência à assimilação ou aculturação.

Ferreira Gullar não menciona o exílio diretamente no *Poema sujo*. No entanto, há várias alusões ao tema no texto. Em sua poesia, o poema situa-se entre três momentos do exílio: o momento de clandestinidade vivido no Brasil, do exílio em outros países e da volta ao país.

O primeiro momento é registrado no livro **Dentro da noite veloz**, publicado em 1975. Logo depois do golpe militar de 1964, em *Maió 1964*, o autor observa que existem, na tarde trivial e de todos, a prisão, a tortura e a falta de esperança:

Na leiteria a tarde se reparte

em iogurtes, coalhadas, copos

de leite

e no espelho meu rosto. São

quatro horas da tarde, em maio.

[...]

Mas quantos amigos presos!
 quantos em cárceres escuros
 onde a tarde fede a urina e terror.
 Há muitas famílias sem rumo esta tarde
 nos subúrbios de ferro e gás
 onde brinca irremida a infância da classe operária.

Estou aqui. O espelho
 não guardará a marca deste rosto,
 se simplesmente saio do lugar
 ou se morro
 se me matam.
 (GULLAR, 2008, p. 155)

João Luiz Lafetá reconhece, nesse poema, a mudança ocorrida na poesia de Ferreira Gullar. Há uma beleza sem enfeite e uma integração natural entre as coisas, o “eu” e as pessoas. O poeta identifica-se naturalmente aos outros em um impulso de afetividade que faz refletir em seu rosto os amigos presos, as famílias sem rumo, a infância irremida da classe operária. A imagem é banal e eloquente. O texto não é um poema de tese, engajado ao CPC (LAFETÁ, 2004b, p. 204-205).

Para esse autor, em *Agosto 1964*, também publicado em **Dentro da noite veloz**, não há a ingenuidade da série de livros populistas do CPC, **Violão de rua**, lançados em 1962, ou otimismo excessivo. O poema narra a experiência de derrota. Constitui-se em um desejo do eu lírico de opor-se à injustiça, completado por um desafio final. A vida mudou, mas o “eu” promete resistência a partir de sua poesia. Esse “eu” confunde-se às outras pessoas quando se transforma em “nós” e considera que a injustiça e o terror pertencem a seu “reino”.

João Luiz Lafetá (2004b, p. 206-207) destaca a identificação espontânea, íntima, natural, do eu lírico com os outros homens, e essa passagem da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural. Ferreira Gullar indica que já é um clandestino em seu próprio país, inserido no tempo de terror ao ser sacudido/despertado pelo ônibus, e reflete sobre a função da poesia no novo contexto de perda da vida construída. O poeta mostra-se receoso, sufocado, impedido de escrever:

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
 mercados, butiques,
 viajo
 num ônibus Estrada de Ferro – Leblon.
 Volto do trabalho, a noite em meio,
 fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,

relógio de lilases, concretismo,
 neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
 que a vida
 eu a compro à vista aos donos do mundo.
 Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
 a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
 mas não ao mundo. Mas não à vida,
 meu reduto e meu reino.
 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, 2008, p. 156)

O artefato símbolo de resistência, o poema cuja origem está no eu lírico torna-se bandeira, ou aquilo que pertence ao “nós”. Assim, pode-se ver o poema como um registro da mudança pessoal em dois aspectos: um adeus às ilusões políticas e a mudança estética que passou, do simples engajamento, à preocupação com a questão social.

Nesses poemas, o envolvimento do eu lírico é total, ele não é mais apenas observador da realidade. A subjetividade é equilibrada com o sentimento de solidariedade e de fazer parte da realidade, parte da totalidade social e histórica (LAFETÁ, 2004b, p. 207).

Outro poema mostra com mais ênfase o pré-exílio: *Vendo a noite*, do mesmo livro **Dentro da noite veloz**. O poeta não reconhece seu universo, não se comunica com ele. As palavras “noturno”, “explosões” e “veloz” indicam a situação de exceção e de traição. O rosto do herói, Heitor, e o do eu lírico põem suas histórias em paralelo. Na ditadura, o poeta herda a “noite veloz” e o “universo noturno” e vê a tragédia do herói se repetir. A similaridade entre as situações é reforçada pela repetição do som “or” no nome de Heitor e no espaço poético feito de “corpo” e de “Arpoador”. Esse espaço tem uma imagem especular na (palavra) cidade de Troia:

Júpiter, Saturno.
 De dentro de meu corpo
 estou vendo
 o universo noturno.

Velhas explosões de gás
 que meu corpo não ouve:
 vejo a noite que houve

e não existe mais –

a mesma, veloz, em Troia,
no rosto de Heitor
– hoje na pele de meu rosto
no Arpoador.
(GULLAR, 2008, p. 173)

A opressão bate no rosto de um de outro. O eu lírico faz menção ao exílio em casa, do estrangeiro em sua cidade, como o cisne de Baudelaire: “A forma antiga da cidade está morta, acabada, inencontrável para esse mortal que sofre do *mal du pays* em sua própria terra. Ele não está em casa em sua própria casa. Encontra-se desterrado em sua terra [...]” (NASCIMENTO, 2004, p. 43). Efetivamente, o autor tornou-se clandestino, vivendo em casa de amigos e parentes, a partir de 1970, durante um ano.

Com relação ao exílio de Ferreira Gullar, sabe-se que as questões políticas impuseram sua mudança, mais de uma vez, de país. Os laços que, mesmo tênues, são laços, romperam-se. Um exílio sucedeu-se a outro.

O momento do exílio propriamente dito, iniciado em 1971, além de ser tematizado no *Poema sujo*, também é em outros poemas da mesma época e posteriores. Um deles, *Exílio*, publicado no livro **Dentro da noite veloz**, de 1975 (GULLAR, 2008, p. 196), o poeta percebia que, enquanto sofria no exílio, “a vida quer viver”, a vida sempre vai para frente “Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos/ entre móveis conhecidos”. A expressão “na sombra quente da tarde”, enfatizada pela repetição no poema *Exílio*, denota um sentimento de perda da proteção, do ambiente conhecido e acolhedor.

Esse verso, “a vida quer viver”, é um fragmento do poema *Volta a Santiago do Chile*, assunto do último capítulo desta dissertação. Na volta ao Brasil, correspondente à terceira fase do exílio, Ferreira Gullar depara-se com essa vida que se modificou sem sua presença. Essa dificuldade em adaptar-se e o não reconhecimento de sua cidade, como na fase pré-exílio, são revelados nos poemas após sua volta ao Brasil e, em 2010, quando alude a uma visita ao Chile, um dos países onde esteve exilado. Nesses momentos, há reminiscências do tempo de ditadura e opressão.

Eleonora Ziller Camenietzki percebe uma sensação de estranhamento no primeiro livro lançado após o retorno do poeta ao Brasil. Trata-se de **Na vertigem do dia**, de 1980, em que o poeta está em seu momento de desexílio, conceito criado

pelo escritor uruguaio Mario Benedetti, autor do romance **Andamios** (BENEDETTI, 1996 apud CAMENIETZKI, 2006, p. 171). A autora compara a situação no romance à de Ferreira Gullar:

As extremas dificuldades por que passa a personagem, após vários anos de ausência forçada de seu país, são apresentadas no romance não pelo ângulo da ausência, mas pelo do retorno, pois os desexilados precisarão confrontar o país que permaneceu com eles, na memória afetiva dos sons, cheiros, imagens, pessoas, lugares, e o novo país que se transformou na sua ausência: os companheiros mortos, os amigos que se foram, os delatores, a polícia, a família, as relações desfiguradas, os novos desafios políticos (CAMENIETZKI, 2006, p. 171).

Ainda no início da ditadura, era possível falar em Heitor. O tom heroico desaparece no fim do exílio. No poema *Alegria* (GULLAR, 2008, p. 260-261), de **Na vertigem do dia**, a dor é o assunto. A consciência de seu corpo, mortal e que precisa sobreviver, é escancarada quando o eu lírico diz que “O sofrimento [...] Não acende um halo/ em volta de tua cabeça, não”. A alusão à alegria, que se esperava que fosse o tema, após a volta ao Brasil, surge depois que o eu lírico compara-se a animais – cachorro, inseto, gato – feridos e torturados e a “ratos e baratas”, que de “[...] corpo nojento/ de entre fezes/ querem estar contentes”.

Em *Primeiros anos*, também de **Na vertigem do dia**, a referência biográfica serve para ressaltar a extrema oposição entre a vida de normalidade e a do exílio. O eu lírico se sente como um sujeito sem importância e sem reação. Os espaços da infância e da violência estão confundidos:

Para uma vida de merda
nasci em 1930
na Rua dos Prazeres

Nas tábuas velhas do assoalho
por onde me arrastei
conheci baratas formigas carregando espadas
caranguejeiras
que nada me ensinaram
exceto o terror

[...]

E do meu quarto
eu ouvia o século XX
farfalhando nas árvores da quinta.

Depois me suspenderam pela gola
me esfregaram na lama
me chutaram os colhões
e me soltaram zozno
em plena capital do país

sem ter sequer uma arma na mão.
(GULLAR, 2008, p. 265)

No *Poema sujo*, a violência da ditadura e do exílio é ressaltada pelo uso de palavrões, palavras chulas e certo realce da sexualidade. Pode-se pensar que essa linguagem seja um sinal de falta de compostura, como diz Edward Said, tanto no exílio como entre os artistas que se encontravam no Brasil na época da ditadura. É possível, também, que seja reflexo da linguagem usada pelo poeta adolescente. É fato que essa linguagem não é exclusiva do *Poema sujo* e sua presença é observada nos poemas atuais de Ferreira Gullar. Portanto, não se justifica destacar tanto seu uso pinçando vocábulos dos versos.

No entanto, para Alexandre Faria, o vocabulário do *Poema sujo* é um desafio para o leitor, não importando se ele é herdeiro da moral burguesa ou de revolucionários de esquerda, “[...] o corpo é interdito. Mas é esta máquina suja o que mobiliza o discurso do sujeito no poema, a memória que aflora é tanto visual e discursiva, quanto tátil, olfativa, gustativa, tanto sexual quanto erótica” (FARIA, 2007, p. 78).

Eleonora Camenietzki (2006, p. 156-158) analisa os versos “azul/ teu cu”, que aparecem no início do poema, como um dos sinais da influência do surrealismo sobre Ferreira Gullar, além de ver, no uso da palavra “azul”, a influência do modernismo. Tito Damazo (2006, p. 81-84) aponta que essa linguagem faz parte da estética suja do texto e que palavras chulas se misturam à norma culta da língua, como no modernismo.

Ainda a respeito da linguagem no *Poema sujo*, o eu lírico usa muitos adjetivos para indicar sinais de decadência nos elementos do passado, que não estão apenas mudados, mas encardidos, perdidos, gastos, caídos, quebrados, enferrujados, esquecidos. Essas alusões são metáforas da violência e sempre são feitas em um contexto de questionamento e oposição: “e as facas se perdem e os garfos/ se perdem pela vida caem/ pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos” (GULLAR, 1976, p. 13).

Há uma valorização grande do passado onde estão as referências do eu lírico. Não existe uma certeza de que isso tudo foi efetivamente perdido devido ao seu caráter de substância do real, de núcleos da vida da qual surge a poesia. Ecléa Bosi (2003, p. 29) observa a importância de “cacos misteriosos” que são “pedaços de alguma coisa que pertenceu a alguém”, coisas que somem “[...] em fundos

confunde ao do eu lírico. O corpo tem a função de registrar o “alarme agora em minha carne”, traz os moradores da cidade, tem o cheiro de animal, apodrece como o rio Anil e bebe “água do pote”. O corpo do eu lírico se confunde com o da cidade em um ponto onde “lampeja/ o jasmim”. É o corpo dependente do outro, pois “Só a carência de outro homem pode oferecer um corpo onde de novo se faça vida o que o poeta falou”, como afirma Ferreira Gullar (2008, p. 1.073), no ensaio *Uma luz do chão*, de 1978. Esse é o corpo que, afinal, leva o passado consigo.

Esse tema do corpo é uma constante na poesia de Ferreira Gullar. É o corpo da linguagem como diz o *Poema sujo* em expressões com sentido de sexo (“boca de palavras”, “corpo falo”, “língua”, “mais doces”) quando exerce sua função através da palavra. O corpo do eu lírico é o arquivo do passado e da criação do universo poético, o registro dos cheiros e das reações físico-químicas do mundo material, da vida em São Luís e das perdas pessoais.

Jacques Derrida (2001), ao se referir ao conceito de arquivo, considera que esse conceito deve abranger os aspectos técnicos, políticos, éticos e jurídicos do arquivo. É preciso distinguir o arquivo da busca do tempo perdido (a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança e a escavação) e ressaltar a destruição, interdição, censura, esquecimento e revisões pelos quais passam os arquivos. O arquivo é especialmente um lugar de autoridade, de comando, de princípio nomológico.

A palavra arquivo, *arkhê*, designa o começo e o comando em dois princípios: o da natureza ou da história, o lugar onde as coisas começam, e o da lei, onde os homens e os deuses comandam. Segundo Jacques Derrida, o *arkhêion* grego era a casa de residência dos magistrados que comandavam, os arcontes, os quais foram os primeiros guardiões do arquivo. Detinham a guarda e o direito sobre o arquivo e a competência hermenêutica. Os arquivos evocavam e convocavam a lei.

O arquivo também é um lugar de unificação, identificação, classificação e consignação. É função do arquivo fazer essa consignação, ou “ato de reunir os signos”, mas não:

[...] no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma

configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (DERRIDA, 2001, p. 14).

Todo arquivo é instituidor e conservador, alega Jacques Derrida. É revolucionário e tradicional. Para sua existência, deve haver um lugar de impressão, o suporte. O arquivo possui marcas tipográficas, técnicas de reprodução, estocagem das impressões e cifragem das inscrições. Remetendo-se às ideias de Freud, Jacques Derrida pondera que a pulsão de morte trabalha para destruir o arquivo, apagar seus próprios traços. Essa pulsão anarquívica e arquiviolítica, de ser contra a criação e a existência do arquivo:

[...] não deixa nada que lhe seja próximo. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental (DERRIDA, 2001, p. 22).

Jacques Derrida argumenta que a questão de arquivo não é uma questão do passado, mas do futuro, de uma responsabilidade para amanhã. Só no futuro saber-se-á o significado do arquivo. “Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga, como a religião, como a história, como a própria ciência, a uma experiência muito singular da promessa” (DERRIDA, 2001, p. 51). Um arquivo pertence ao *corpus* de outro, produz outro arquivo e “[...] é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro”. O arquivo é naturalmente associado à repetição do passado, mas Jacques Derrida (2001, p. 88) diz que se trata “[...] do futuro e do arquivo como experiência irreduzível do futuro”.

As referências ao corpo em inúmeros substantivos – tanto o corpo vivo como a “carne fria” sem vida – e ao universo situam o eu lírico em um espaço ao mesmo tempo individual e amplo desde as páginas iniciais do *Poema sujo*. Corpo e universo são os dois elementos concêntricos do modelo de análise: o mais interno e o mais externo. Ao anunciar sua integração ao universo e apresentar o todo que contém todos os outros elementos, o poeta achou o “umbigo do poema” que o salvou, segundo ele próprio (GULLAR, 2003, p. 238).

O eu lírico vive seu tempo do passado, que está dentro de si, ou às suas costas, e do presente, o tempo “de fora”, “diante dos olhos”. A intersecção entre os dois tempos é o corpo do poeta, onde esses dois tempos vazam “um no outro”, misturam-se e confundem-se nos corações do eu lírico e da cidade de exílio:

um às minhas costas o outro
 diante dos olhos
 vazando um no outro
 através de meu corpo
 dias que se vazam agora ambos em pleno coração
 de Buenos Aires
 às quatro horas desta tarde
 de 22 de maio de 1975
 trinta anos depois
 (GULLAR, 1976, p. 39)

Enquanto na memória vários elementos se juntam, como o riso da irmã, a morte, os móveis, o quintal, o presente tem indicação precisa e simples, de data e hora. O eu lírico tenta congelar o presente em um momento. O passado vem como fluxo, como se fosse um dia que atropela o outro.

O corpo do eu lírico é um corpo insondável, incompreendido, nordestino, maranhense e concretamente filho de Newton (centroavante da seleção de futebol maranhense) e Alzira Ferreira, com a idade de 45 anos, nascido em São Luís, em 1930. Esse corpo transformou-se e à sociedade e sobrevive em meio a dificuldades, “pulsando no meio da noite, da neve, da chuva” (GULLAR, 1976, p. 23).

O poeta é um corpo pulsante, vivo, que pode morrer em uma cidade estrangeira. Ele reflete sobre sua existência no universo e a importância de seu corpo para ocupar um lugar no tempo e no espaço. Essa indicação do sentido do corpo é vista assim por Mikail Bakhtin:

Em arte e em literatura, todas as definições espaçotemporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a *contemplação artística* viva (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada (BAKHTIN, 1993, p. 349).

O passado não é menos complexo ou mais linear que o presente e de ambos nasce o futuro:

dias de fronteiras impalpáveis
 feitos de – por exemplo – frutas e folhas
 frutas que em si mesmas são
 um dia
 de açúcar se fazendo na polpa
 ou já se abrindo aos outros dias
 que estão em volta
 como um horizonte de trabalhos infinitos
 (GULLAR, 1976, p. 40)

Como já foi dito, para Jacques Derrida, um arquivo não tem a função de apontar para o passado, mas para a chegada do futuro, com a justiça que só pode ser feita no futuro. O passado é fronteiro com o futuro como “muitos são os dias num só dia”. O conceito de arquivo contém em si mesmo um peso de impensado devido ao seu movimento contraditório de promessa ou de futuro que não é menos importante do que o registro do passado (DERRIDA, 2001, p. 44).

Jacques Derrida (2001, p. 47-48) diz que “[...] a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição”. A memória consignada, consagrada, dedicada, que impõe uma dívida não é o fundamental, pois o que é importante é o arquivo questionar a chegada do futuro, a responsabilidade com o amanhã, o compromisso a cumprir-se no futuro.

Para João Luiz Lafetá, em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, publicado em 1982, houve uma acomodação da literatura, consoante à da sociedade brasileira, nas décadas de 1940 e 1950. A literatura é:

[...] condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas contidas, sonetos. E sobretudo numa linguagem cuidadosamente rebuscada, propositalmente literária, longe da fala cotidiana e desabusada que inseminara de modo tão produtivo as criações modernistas (LAFETÁ, 2004b, p. 116).

O livro **A luta corporal**, de 1954, rebela-se, é uma criação diferente do modernismo, é fruto de “contenção”, “recalque e repressão”. É um esforço tremendo contra o repressor, uma procura de liberdade.

O eu lírico do *Poema sujo* não tem uma postura romântica, de eu fonte, eu centro do universo. Ele está comprometido com seu passado e “[...] se abrindo aos outros dias/ que estão em volta”, o futuro. A esse respeito, Alfredo Bosi, ao analisar o poema *Galo galo*, escrito em 1951, publicado no livro **A luta corporal** (GULLAR,

2008, p. 12), observa que, ao modificar-se, a poesia de Ferreira Gullar recusou o canto individual, um “mero complemento de auroras” (BOSI, A., 2010, p. 172).

Essa mudança na poesia, segundo João Luiz Lafetá, conclui-se em **Dentro da noite veloz**, livro de 1975, quando a “[...] perda das ilusões faz com que o poeta avance num caminho novo, diferente de tudo quanto ele fizera até então. Em certo sentido, ele retoma a lição do Modernismo, trabalhando várias formas de tratamento do coloquial e do cotidiano”. Surgem as posições políticas ancoradas na própria vida do poeta e não, na realidade exterior observada, como nos poemas de cordel (LAFETÁ, 2004b, p. 121). Para João Luiz Lafetá, nesse livro, Ferreira Gullar abandona o “agressivo sentido experimental” de **A luta corporal** e retorna à poesia em **Dentro da noite veloz** que tem como:

[...] principal característica a procura de equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo. A linguagem poética fica mais complexa e [...] impressiona pela facilidade com que desentranha do coloquialismo uma atmosfera poética densa, esplêndida como as peras maduras, mas tranquila, sem a sombra do desespero. Voltam algumas imagens prediletas, de iluminação; o significado, porém, mudou muito (LAFETÁ, 2004b, p. 199-200).

Assim, pode-se dizer que o corpo no *Poema sujo* refere-se a um eu em constante diálogo, em movimento para fundir-se com o outro e expressá-lo. Tornar-se sua voz. A partir do corpo do eu lírico, os elementos se confundem, não há mais diferença entre o que está dentro e fora ou entre pontos diferentes.

João Luiz Lafetá identifica a procura de si mesmo como o primeiro nível do *Poema sujo*. Tal processo ocorre:

[...] dentro de uma realidade cultural (os hábitos de vida em São Luís do Maranhão) e acaba por nos oferecer a imagem de pelo menos uma parcela da sociedade brasileira. Ou seja: a *identidade pessoal* revela-se como uma *identidade cultural*, inserida dentro de uma mais ampla *identidade nacional* (LAFETÁ, 2004b, p. 207).

Para João Luiz Lafetá, não é só o “[...] lado público, a preocupação com a história, o direcionamento para o combate ideológico” que aparecem na poesia de Ferreira Gullar. Há um caráter subjetivo relevante expressado por:

[...] um ‘eu’ atormentado, que busca definir-se diante de problemas como a natureza da poesia, o fluir do tempo, a deterioração do corpo, a memória de

fatos e pessoas, a morte, a fragilidade das coisas, as relações sociais, as atitudes humanas, etc. (LAFETÁ, 2004b, p. 123-124).

Ferreira Gullar (2008, p. 1.074), no ensaio *Uma luz do chão*, de 1978, assim se pronuncia sobre sua poesia: “À visão individualista, que me conduziria ao niilismo, substituiu-se a visão social e o reencontro com a realidade objetiva, o mundo de todos”.

Em janeiro de 1963, Ferreira Gullar escreve o ensaio *Em busca da realidade* em que analisa seu próprio livro, **A luta corporal**. Os poemas iniciais, intitulados *Poemas portugueses*, são, para o autor e crítico, uma penosa “[...] tentativa de encontrar a poesia em estado puro” e o livro constitui-se em um “[...] processo de conscientização da sua própria experiência poética” (GULLAR, 2010a, p. 124). A tentativa de reduzir a poesia à razão e à linguagem apenas destrói a poesia (GULLAR, 2010a, p. 125), mas a consciência da morte lhe deu “[...] o impulso que o levou a abandonar os recursos poéticos tradicionais para buscar uma linguagem mais lógica e orgânica, construída de dentro pelo próprio processo de indagar e entender” (GULLAR, 2010a, p. 126).

Nesse ensaio, Ferreira Gullar, analisando o poema *Galo galo*, do livro **A luta corporal**, de 1954, reflete sobre a inutilidade do canto do poeta sozinho, sem comunicação com o mundo. Para João Luiz Lafetá, em relação a esse poema:

[...] a subjetividade dos primeiros textos, de impregnação difusa, passa aqui para o segundo plano. Mas não some. De fato, não se trata de uma descrição, trata-se da criação de um símbolo; e a subjetividade vai penetrar no poema, transformando o galo no ‘correlativo objetivo’ dos sentimentos do poeta – isto é, metaforizando-o. [...] A concepção da poesia mudou, não se insiste mais sobre o caráter de plácida cintilação. O desacordo, antes só do homem, estende-se agora para além dele e toca os próprios elementos da natureza. E o canto, coisa viva, em que se trabalha, é inquietude, luta contra a morte (LAFETÁ, 2004b, p. 138).

O canto é violento porque pretende mudar o mundo. Mas há questões no poema: não se sabe se o galo sabe de seu próprio canto, o canto acontece independente dele e é obrigatório. O galo se interroga, mostrando “[...] uma visão extremada e idealizada da poesia, uma visão de plenitude e totalidade” (LAFETÁ, 2004b, p. 139-140).

Sobre **A luta corporal**, Ferreira Gullar comenta que a evolução técnica é paralela à indagação sobre o mundo. O autor do livro (o próprio Ferreira Gullar) persegue a poesia no mundo, embora seu canto seja “inútil”. Referindo-se ao poema

A *avenida*, do mesmo livro, Ferreira Gullar (2010a, p. 130) pondera que “[...] a matéria da poesia é o homem, como ser real e mortal; não cumpre ao poeta criar ilusões, mas falar do mundo sem disfarce – mundo onde a própria poesia é inútil”.

Debruçado sobre o livro **A luta corporal**, de 1954, João Luiz Lafetá conclui que o tempo refere-se a uma realidade subjetiva nos poemas:

[...] falta-lhe a dimensão histórica que permitiria suplantar a sensação de vazio, ao oferecer um sentido concreto àquilo que o ‘eu’ percebe como ausência de sentido e arbitrariedade. Nesse caso, o fazer-se, o construir-se, deixaria de ser mera destruição de si mesmo, na medida em que um fim, para o qual tendem todos os acontecimentos de maneira objetiva, permitira articular a visão de totalidade capaz de conferir sentido ao vazio. Nem o canto do galo, nem o brilho da pera, seriam inúteis, destinados apenas à morte, mas teriam uma função de beleza (e outras), sempre numa direção positiva. E isso porque o ‘eu’ também não se sentiria apenas destinado à morte: pertencendo a uma totalidade social (vista e compreendida), o seu dia seria o dia de todos, o dia comum da solidariedade, não do isolamento. O aspecto comunicativo da linguagem ganharia preponderância sobre o seu aspecto meramente expressivo e individualista, e assim se contornaria a obrigatoriedade de escrever sempre destruindo (LAFETÁ, 2004b, p.153-154).

É dito que há um “enigma” no *Poema sujo*. É o mesmo enigma do galo no poema *Galos galos*: “– que faço entre coisas?! –de que me defendo?” (GULLAR, 1976, p. 13). Esse enigma é desvelado, mais à frente, no poema, pelo poeta quando conhece o pássaro vermelho e azul.

Há várias alusões a esse enigma: o eu lírico está dentro de um quase dia na “cinzentura”, as tardes e as noites são mais de uma.

O dia não é exatamente um tempo de clareza. Existe dificuldade em entender os “dias enlaçados como anéis de fumaça” repletos do som confuso do alarido das pipiras. O eu lírico adquire consciência das condições de vida e das contradições de sua cidade em um processo de amadurecimento parecido com o desenrolar da tarde no dia. Essa “matéria-tempo/ suja ou/ não” fez o poeta chegar ao seu desaguadouro como um rio em um país tropical.

A exclusão social também diz respeito a esse enigma, quando o poeta está entre “coisas da natureza e do homem”, confuso no mangue, entre mato e sal e a vida degradante de pessoas que são como bichos, como peixes de baixo valor econômico e que trabalham no galpão da fábrica.

Do mesmo modo, a cidade está postada na “desembocadura suja de dois rios” e perdida em meio às contradições do poeta, cuja miséria é invisível para quem

a olha de longe. As “altas esferas azuis” estranhas à cidade não percebem o “olho sujo/ do querosene” e o “vermelho/ entardecer” ou a revolta que surge da miséria. Ou, como diz João Luiz Lafetá, no ensaio *Dois pobres, duas medidas*, publicado em 1983:

Entre os miseráveis moradores das palafitas e os remediados pequeno-burgueses de casas e roupas gastas, o poeta descobriu algo de comum, o pano de fundo do cotidiano, com suas agruras e seus breves relâmpagos de vida (LAFETÁ, 2004a, p. 238).

Há uma preocupação, no poema, em buscar a verdade da tarde, da noite, dos “inumeráveis centros” do dia e dos “pássaros pássaros”. Jacques Derrida (2002, p. 45) se pergunta por que a verdade deve ser dita nua, por que se deve dizer a verdade quando a autobiografia se torna confissão. Esse compromisso com a verdade é devido, pois fingir ou esconder a verdade “[...] é a experiência do mal e dos males, de uma falta possível, de uma culpabilidade, de uma passibilidade, de uma dívida [...]”.

No passado, a vida era plena de saúde e alegria “ainda que suja e secreta” , quando seres humanos a construía, em um bordado de flores, em jarros:

Ah, minha cidade suja
de muita dor em voz baixa
de vergonhas que a família abafa
em suas gavetas mais fundas
de vestidos desbotados
de camisas mal cerzidas
de tanta gente humilhada
comendo pouco
mas ainda assim bordando de flores
suas toalhas de mesa
suas toalhas de centro
de mesa com jarros
– na tarde
durante a tarde
durante a vida –
cheios de flores
de papel crepom

(GULLAR, 1976, p. 81)

A respeito do espaço das cidades, cujos habitantes têm um destino coletivo criado da cooperação e do conflito, Milton Santos raciocina que:

É curioso que o papel privilegiado do ponto de vista do presente é dado aos atores hegemônicos, mas do ponto de vista do futuro o papel privilegiado é dado aos atores não hegemônicos. São os pobres, são os migrantes, as minorias que são mais capazes de ver, porque mais capazes de sentir. Por

consequente, é um equívoco imaginar que o futuro é portado pelos mais fortes. São os mais fracos, no espaço, que têm a força de portar o futuro (SANTOS, 1996, p. 13).

Nesses habitantes da cidade, o eu lírico descobre as pistas para resolver o enigma:

Mundo sem voz, coisa opaca.
Nem Bilac, nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?
Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de gente, barulho escuro do corpo, intercutado de relâmpagos

Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
(GULLAR, 1976, p. 18)

O corpo do outro indica que a decifração do enigma vincula-se à descoberta “do teu corpo do meu corpo”. O corpo do outro é indecifrável e cheio de vida:

cheiros de umbigo e de vagina
graves cheiros indecifráveis
como símbolos
do corpo
do teu corpo do meu corpo
(GULLAR, 1976, p. 19)

As pistas não estão apenas no presente da cidade de São Luís, mas no seu passado, já que seus antigos moradores, os índios timbiras, além dos estivadores, fregueses, operários e vizinhos, igualmente vêm à memória do poeta. A integração do “eu” é feita através de seu corpo que pertence ao corpo do outro e vice-versa, o corpo que é carne de sua própria carne.

Entre os sujeitos de todos os tempos, há o poeta, em todos os tempos, como um galo importante para provocar o processo do amanhecer. Junto com outros, o galo faz a manhã explodir:

até que de galo em galo
um galo
rente a nós
explode
(no quintal)
e a torneira do tanque de lavar roupas
desanda a jorrar manhã
(GULLAR, 1976, p. 47)

A importância do galo revela-se, ainda, no uso da palavra “roupa”. No *Poema sujo*, há menções às roupas: quando “[...] a poesia não existia ainda”, a palavra aparece sem qualquer adjetivo; depois, é usada para mostrar a vida do bairro operário como “roupas pretas”, ou o “jirau de roupas”, marca do sexo proibido ou a menção a roupas velhas como sinal de pobreza e decadência. Muito tempo depois, em 2010, o poeta usa a expressão “roupas negras” para se referir às bananas apodrecendo. O galo canta para recuperar essas roupas e lhes dar significado. Seu canto é necessário para modificar a realidade.

Essa transformação do poeta não é igual à dos outros. Segundo o poema, ao transformar-se, ou apodrecer, um rio, sinônimo de tempo ou de vida, não apodrece como as outras coisas ou no lugar delas. O rio, vida ou tempo, não faz vinagre, não apodrece como peras, bananas, jardim ou o corpo das pessoas que fermenta na fábrica ou fermenta na casa do poeta.

O apodrecimento, que o eu lírico já disse ser antigo, lento e silencioso, também é permanente. Não é um processo individual, pois são dois rios submetidos a ele: o poeta e o Rio Anil. O poeta se vira “à esquerda” e apodrece “ao leste” da cidade, ou seja, decidiu-se por/foi forçado a ir em direção ao nascer do sol. Para apodrecer, o eu lírico, o “outro rio” precisou ir pelos mesmos caminhos do rio de sua cidade, não teve opção, pois a vida “o envenena de sal/ e o obriga a apodrecer”:

era preciso que viesse
 por esse mesmo caminho
 passasse no Matadouro
 e misturasse seu cheiro de rio ao cheiro
 de carniça
 e tivesse permanentemente a sobrevoá-lo
 uma nuvem de urubus
 como acontece com o Anil antes
 de dobrar à esquerda
 para perder-se no mar
 (para de fato
 afogar-se, convulso,
 nas águas salgadas
 da baía

que se intrometem por ele, por suas veias,
 por sua carne doce de rio
 que o empurra para trás
 o desarruma
 e envenena de sal
 e o obriga a apodrecer
 – já que não pode fluir –
 debaixo das palafitas
 (GULLAR, 1976, p. 58)

No tempo presente do poema, elementos econômicos se confundem com o espaço da foz: navios, fezes, peixes, miséria, escravos e homens semelhantes a caranguejos. Esses elementos fazem a integração da cidade ao planeta e indicam a mudança de espaço do eu lírico.

Mais do que a mudança espacial, o poeta completa sua chegada ao “desaguadouro” em uma cena de violência como foi visto nos versos citados. É a hora da crise, da mudança, tanto pessoal como política. Ele já não é o adolescente “sozinho na tarde no planeta na história” (GULLAR, 1976, p. 25).

Para entender a história dos homens – suja e limpa, vermelha e azul – foi preciso que, a partir do passado, mas, distanciado da cidade, “longe/ [...] e mais longe ainda”, o poeta conhecesse “o outro”. Assim, o poeta descobre sua identidade e constrói sua história. O enigma foi desvelado:

Para me dar conta
da história dos pássaros
foi preciso ver
o pássaro vermelho e azul

mal pousado no galho
grande demais para aqueles matos
como um fantasma
(a balançar no vento)
foi preciso vê-lo
dentro daquele silêncio
feito de pequenos barulhos
E ele – fazendo sua história – voou
sem se saber por que
e foi pousar noutra árvore
já agora quase oculto
(GULLAR, 1976, p. 63-64)

O pássaro vermelho e azul, como um fantasma, acompanha o eu lírico. Não tem corporalidade definida: ele se oculta, ora parece “flor ora folha colorida”.

Discutindo o espectro do comunismo, Jacques Derrida reporta-se à tragédia *Hamlet*, escrita no final do século XVI pelo dramaturgo inglês William Shakespeare. Na peça, o rei da Dinamarca, pai de Hamlet, aparece, depois de morto, e convoca o filho a pôr o mundo (seu reino que deveria ser herdado pelo príncipe), nos trilhos novamente, vingá-lo e fazer justiça. O assassino do rei, Cláudio, usurpou o trono ao se casar com a mãe de Hamlet. A aparição fantasmagórica veste uma armadura com viseira que lhe permite ver sem ser visto e falar para ser ouvido.

Segundo Jacques Derrida (1994), do mesmo modo, o personagem Hamlet está fora dos eixos porque amaldiçoa a sua própria missão de vingança. Hamlet está entre fazer justiça ou cometer um crime. Ele herda o dever do direito: sua vingança deve resultar em justiça. Implantar essa justiça além da vingança é difícil em um mundo que anda de revés, em um tempo de corrupção, desregrado. A lei e o compromisso de fazer justiça são herdados de quem não se vê, mas que vê aquele que é chamado e o liberta dessa injunção.

O eu lírico se identifica com esse fantasma balançando no vento, sem pátria, sem cidade, pois é sua testemunha e herdeiro. O fantasma precisa ser múltiplo, estar em toda parte e, para ser uma obsessão em toda parte, precisa não apenas ver através da viseira, como o fantasma do pai de Hamlet, mas falar e escutar vozes.

Jacques Derrida (1994, p. 183) diferencia espectro e espírito: “O espectro não é mais unicamente a aparição carnal do espírito, seu corpo fenomenal, sua vida decaída e culpada, é também a espera impaciente e nostálgica de uma redenção, a saber, ainda, de um espírito [...]”. Além disso, “[...] o espectro é o porvir, ele está sempre por vir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir [...]” (DERRIDA, 1994, p. 59-60).

A obsessão pelo fantasma só ocorre porque se está ocupado em exorcizá-lo. Lembrar o passado é o melhor meio de compartilhar esse exorcismo com o leitor. O fantasma deve ter pelo menos uma aparência de carne, uma visibilidade ou um retorno ao corpo, um corpo mais abstrato do que nunca:

[...] a incorporação em um corpo que não está certamente perceptível nem invisível, mas permanece uma carne, em um corpo sem natureza, em um corpo *a-físico* a que se poderia chamar, se confiássemos nestas oposições, um corpo técnico ou um corpo institucional (DERRIDA, 1994, p. 171).

Segundo Ferreira Gullar, em entrevista a Maria do Socorro de Assis, o *Poema sujo* tem “[...] uma visão comprometida com a problemática social” (GULLAR, 2009 apud ASSIS, 2011, p. 236). A imagem do pássaro vermelho e azul resume essa posição, pois o pássaro é a representação do fantasma que conjura o poeta a agir politicamente (DERRIDA, 1994).

Como o espectro do pai de Hamlet, que usa uma viseira, o fantasma apresenta-se sempre sob a dura proteção institucional ou cultural de um artefato

(DERRIDA, 1994, p. 171). A essência do fantasma é desconhecida, não se sabe se está presente ou ausente, viva ou morta, não é visível, mas ela olha o espectador e sobre ela se fala. O espectro não é inteiramente presente. O poema pode ser esse artefato usado para trazer o espectro. Ele também tem uma natureza espectral em sua força oculta, de rumor de vento:

e alguns poemas em que se tenta
evocar a lembrança dos guerreiros
com seu arco
ocultos entre as folhas
(o que não impede que algum menino
tendo visto no palco da escola
Y Juca Pyrama
saía a buscar
pelos matos da Maioba ou da Jordoia
– o coração batendo forte –
vestígios daqueles homens,
mas não encontra mais
que o rumor do vento nas árvores)
(GULLAR, 1976, p. 60)

No início do *Poema sujo*, o poeta é um bicho que recebe um “sopro” que rompe o que o prende. Esse pneuma é revelado ao longo da leitura do poema e faz surgir tanto o poeta como o ser humano e o faz renascer em um momento de muita dor, o exílio. Pode-se considerar que o *Poema sujo* é uma descrição da criação e de momentos da trajetória de Ferreira Gullar como poeta. A poesia, “sopro” inicial criador, transforma-se em “vento nas árvores” e, mais tarde, torna-se “esferas de ventania”.

A poesia, apresentada em forma de “ventos verdes” pelo eu lírico, também é vítima da violência ao ser atropelada pela tarde locomotiva, que, à maneira da fábrica, é um templo ou uma catedral “de aço”:

ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios
gramas crescendo obscuras sob meus pés
entre os trilhos
e dentro da tarde a tarde-
locomotiva
que vem como um paquiderme
de aço
tarda pesada
maxilares cerrados e cabeça zinindo
uma catedral que se move
envolta em vapor
bufando pânico
prestes
a explodir.

(GULLAR, 1976, p. 30)

Tanto a poesia como a cidade têm a cor verde:

Ah, minha cidade verde
 minha úmida cidade
 constantemente batida de muitos ventos
 rumorejando teus dias à entrada do mar
 minha cidade sonora
 esferas de ventania
 rolando loucas por cima dos mirantes
 e dos campos de futebol
 verdes verdes verdes verdes
 ah sombra rumorejante
 que arrasto por outras ruas
 (GULLAR, 1976, p. 78)

É interessante ver que o eu lírico sugere um movimento circular, indicando tanto o movimento de ir e voltar do passado ao presente como a vida que não pode ser caracterizada como um movimento retilíneo. A palavra “esferas” indica um espaço mais completo com objetos em uma velocidade infinita. É nesse espaço que mora a poesia.

Ao escrever, o corpo do poeta confunde-se com o corpo da cidade, ele se vê na cidade e vê a cidade em si mesmo. O eu lírico diz que ele e sua cidade são uma só “carne”. Mesmo no exílio, sob ditaduras, conclui que o poema, agora, sob a forma de jasmim, e a vida, ainda estão na cidade e nele:

(minha cidade
 canora)
 de trevas que já não sei
 se são tuas se são minhas
 mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
 corpo?)
 lampeja
 o jasmim
 ainda que sujo da pouca alegria reinante
 (GULLAR, 1976, p. 79)

O poeta ouve as vozes dos personagens de São Luís e dialoga diretamente com sua cidade: o que era cenário se torna personagem! Para o eu lírico, a cidade que tem valor é a aquela que ele tornou atual, é a cidade do passado trazida ao presente. Ela lhe dá consciência de sua história. Houve a infância e adolescência, o tempo vivido no Rio de Janeiro, a poesia, a ditadura e o exílio. Todas essas experiências acumularam-se. Essa é a paisagem que ele vê. É a cidade do poema,

uma paisagem resultante de uma acumulação de tempos, como diz Milton Santos (1982).

O processo histórico realiza-se em movimentos contínuos, descontínuos e irreversíveis. A esse respeito, Milton Santos (2008a, p. 31-32) repara que: essa continuidade e descontinuidade são evidenciadas na formação espacial; os elementos do espaço encontram-se em idades diferentes devido à ação dos modos de produção; variáveis que atuam em sincronia asseguram a continuidade do espaço; a organização do espaço condiciona a evolução da formação social, tanto da formação social atual como das formações sociais econômicas permanentes.

No entanto, a periodização feita pela categoria modos de produção é insuficiente “[...] porque dentro de um tempo existem tempos” (SANTOS, 2008b, p. 22). Isoladamente, “[...] tempo é sucessão, enquanto o espaço é acumulação, justamente uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2008a, p. 63). No tempo presente, as coisas evoluem, estão em movimento, trata-se de um tempo vivo, social. Todavia, a acumulação é uma acumulação de tempos passados, mortos para a ação.

Já no fim do *Poema sujo*, em seu tempo presente, o eu lírico traz à vida a fala e as palavras das pessoas de São Luís. O poeta ouve as vozes escondido no seu buraco como um rato. Ele se sente diminuído e ausente do passado. A lembrança dessas vozes o ilumina e o fere de morte:

enquanto como um rato
 tu podes ouvir e ver
 de teu buraco
 como essas vozes batem nas paredes do pátio vazio
 na armação de ferro onde seca uma parreira
 entre arames
 de tarde
 numa pequena cidade latino-americana.

E nelas há
 um iluminação mortal
 que é da boca
 em qualquer tempo
 (GULLAR, 1976, p. 100)

A cidade do poeta não tem dignidade especial a não ser a do riso e do afeto. Mas essa importância não era compreendida, “como se não tivesse sentido rir/ numa cidade tão pequena”.

que não falamos aqui do direito – parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, para além de todo *presente vivo*, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas do totalitarismo (DERRIDA, 1994, p. 12-13).

O *Poema sujo*, às vezes, em tom dilacerado, é um poema sobre a perda e a tentativa de recriar ou reinventar o que foi perdido. Após a volta de Ferreira Gullar ao Brasil, esse sentimento de perda ainda transparece nos poemas. Como tentativa de cura, no livro **Muitas vozes**, publicado em 1999, surgem os poemas com motivos eróticos que abordam sua relação com Claudia Ahimsa, como *Definição da moça*, *Coito* e *Pergunta e resposta*. Os poemas estabelecem uma tensão entre passado, presença espectral, e a presença do corpo erótico do agora e do futuro (que move a mão do poeta).

O corpo da mulher amada é comparado aos corpos celestes. Seu corpo é um lugar do qual não se pode escapar. Além de ser poeta, a mulher é comparada às musas. O próprio poema se integra ao *sistema solar*, à *galáxia* e ao *universo* quando o eu lírico se pergunta, no poema *Pergunta e resposta*:

Se é fato que
toda a massa do sistema
solar (somando a de Saturno e Marte
e Terra e Vênus e Urano e Mercúrio
e Plutão, mais
os satélites, mais
os asteroides, mais) equivale
apenas a 2% da massa
total do Sol e
que o sol não é mais
que um mínimo ponto
de luz na estonteante tessitura de
gás e poeira da Via
Láctea e que a Via
Láctea é apenas uma
entre bilhões de galáxias
que à velocidade de 300 mil km por segundo
voam e explodem
na noite
então pergunto:
o que faz aí
meu poema com seu
inaudível ruído?

E respondo:
Inaudível
para quem esteja
na galáxia NGC 5128
ou na constelação

de Virgo ou mesmo
 em Ganimedes
 onde felizmente não estás,
 Cláudia Ahimsa,
 poeta e musa do planeta Terra.
 (GULLAR, 2008, p. 382)

Três questões apaixonantes: a massa do sistema solar, a velocidade das galáxias e a musa da poesia cósmica. Observando-se os detalhes da galáxia NGC 5128, ou Centaurus A, localizada na constelação de Centaurus, fonte de chuva de meteoros e uma das galáxias mais brilhantes do céu, e de Ganimedes, uma lua maior que o planeta Mercúrio, conclui-se que a mulher amada é sinônimo de brilho, poder, escolha, sedução, paixão, relevância entre os iguais, beleza, fonte de luz que cai como chuva sobre a Terra. Não é só paixão: é o canto de alguém que se integra ao cosmo.

O *Poema sujo* foi analisado para pôr em destaque os oito elementos do modelo criado de espaço poético. Observam-se, ainda, nesse espaço, três características presentes nos outros poemas que põem em relevo uma unidade da obra poética de Ferreira Gullar em todos esses anos. Esses poemas, que têm um viés memorialístico, político e sensorial, são a base de uma seleção que levou em conta, ainda, as referências aos elementos do modelo proposto para sua análise. A seguir, são apreciados poemas em três capítulos independentes, mas com o pano de fundo o modelo de espaço.

Duas imagens centrais estão conectadas a essas características: as bananas podres e o jasmim. O jasmim é uma imagem usada por décadas nos poemas e em seis livros consecutivos desde **O vil metal** escrito, entre 1954 e 1960, e publicado na antologia **Toda poesia**, em 1980. Essa imagem tanto pode referir-se ao passado como ao presente. O seu forte é representar a poesia e, ainda, o sentimento de instabilidade, prazer, desafio e desejo.

A imagem das bananas podres diferencia-se da imagem do jasmim na questão do espaço. O cheiro das bananas podres funde-se à lembrança da quitanda e aparece nos poemas após a morte do pai do poeta. Mas, mais do que bananas vendidas em uma quitanda, elas são uma imagem trabalhada e reinventada a cada poema. O mesmo se pode dizer do jasmim.

No livro **Em alguma parte alguma**, de 2010, o jasmim tem uma presença física, de flor, no momento do poema, e provoca sensações olfativas. No entanto,

essa imagem pode ser igualmente recriada em se tratando em poemas da memória, como no caso do *Poema sujo* em que há cinco referências ao jasmim.

Cheiro de jasmim ou de bananas diz respeito, especialmente, ao modo físico de perceber a realidade. A percepção é usada como metáfora das relações do poeta com o mundo. As duas imagens designam o compromisso com a arte de escrever, o passado, o presente e o compromisso político do poeta.

O exílio é um acontecimento determinante na produção poética de Ferreira Gullar. Não só o *Poema sujo*, de grande significado em sua obra, foi produzido no exílio, como entre os poemas com temas políticos, o exílio é aludido. E esse tema ainda continua atual, como se verá no último capítulo.

A imagem do jasmim e das bananas podres é, respectivamente, tema dos dois próximos capítulos e, o exílio, do último.

3 O JASMIM: MODOS DE PERCEPÇÃO NA ESCRITA

3.1 A PROFUNDIDADE DOS SENTIDOS

Ferreira Gullar explora em toda sua obra as sensações provocadas por cheiros, toques, luzes, formas, cores, sons e sabores. Tudo deve ser percebido pelos sentidos: o contato com a pele, os rostos dos mortos que esplendem, o canto de um passarinho, as visões e cheiros que invadem o corpo, os cheiros que iluminam, a luz que zune. O cosmos, da mesma forma, é silêncio, música ou murmúrio.

É imprescindível provocar os sentidos do leitor. É preciso pôr, no poema, o cheiro da fruta, o cantar do galo, senão o leitor escapa, procura o poeta do passado ou põe-se a delirar e torna-se um galo com seu próprio canto, como diz o poema *Fica o não dito por dito* (GULLAR, 2010b, p. 21-25) do livro **Em alguma parte alguma**, de 2010:

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

O poema também é alarido, “basta apurar o ouvido”, aconselha o eu lírico ao leitor em *Muitas vozes* (GULLAR, 2008, p. 378-379), do livro de mesmo nome publicado, em 1999, em que o poeta mostra o alarido, tanto lamento ruidoso como grito de guerra, de vozes que povoam sua poesia:

Meu poema
 é um tumulto:
 a fala
 que nele fala
 outras vozes
 arrasta em alarido.
 [...]
 Meu poema

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

O prazer do autor em escrever não garante o mesmo a seu leitor. É necessário que o autor procure o leitor e o traga para a leitura. Não existe a figura do leitor passivo submetido à vontade de um autor ativo. O texto tem que provar que deseja o leitor. O texto de prazer é aquele que:

[...] contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura, [...] aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 20-21).

Além de provocar o sentido da audição, o poema é uma imagem para ser vista. O princípio plástico de organizar os signos na página branca, de forma que essa organização também faça parte da mensagem do poema, marca do concretismo e do neoconcretismo, ficou em Ferreira Gullar, na maneira de dispor os versos, no espaço da página, realçando a mancha gráfica (FONSECA, 1992).

Podem-se aplicar aos poemas as características do concretismo elencadas por Alfredo Bosi “[...] *no campo topográfico*: abolição do verso, não-linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; *constelações*; sintaxe gráfica”. O autor ainda ressalta um princípio linguístico geral subjacente à composição como a “[...] substituição da estrutura frásica, peculiar ao verso, por estruturas nominais; estas, por sua vez, relacionam-se espacialmente, tanto na direção horizontal como na vertical” (BOSI, A., 2006, p. 477-478). Ferreira Gullar caracteriza essas constelações citadas, “experimentos espaciais” para Alfredo Bosi, como “[...] constelações verbais do poeta Eugen Gomringer que se ligara aos pintores concretistas da Escola de Ulm” (GULLAR, 2010a, p. 194).

Às vezes, os versos movimentam-se para mostrar as ideias em sua contradição e complementação como no poema *Bananas podres* do livro **Na vertigem do dia** publicado em 1980 (GULLAR, 2008, p. 278-282) como se verá no próximo capítulo.

A disposição dos versos no papel é destacada por Orlando Fonseca ao analisar o poema *A ventania* (GULLAR, 2008, p. 284-286), igualmente publicado no

O sentido da visão é tão importante para o eu lírico que ele se refere a si próprio como o “[...] lagarto/ [...] quis ter olhos” no poema *Olhos* (GULLAR, 2010b, p. 96-97) do livro **Em alguma parte alguma**. Ele, igualmente, é o rato que olha a luz. O poeta integra seu corpo sem importância, pequeno, ao universo, no poema *A luz* (GULLAR, 2010b, p. 83-84) do mesmo livro:

como a do lampião do beco
ou da lâmpada do sótão
e outros tantos clarões deste planeta
que se imprimem em sua carne de rato
até quem sabe a da distante Sírius
vista por ele da sarjeta.

É importante ver não apenas para perceber a luz. Ver é um ato coletivo, de decifração do universo e procura pelo que está perto. A partir do que está próximo, é do cotidiano, e, na perspectiva de animais que rastejam (ou quase), pode-se ver mais longe. É necessário captar o mundo real e aceitar que nem tudo é apreendido pela visão do ser humano devido a sua arrogância.

As palavras usualmente ligadas aos sentidos não dão conta das sensações experimentadas, não são suficientes para realçar, descrever essas sensações e, por isso, o eu lírico, frequentemente, apela à sinestesia para combinar sentidos, misturar duas imagens ou sensações de natureza distinta. Podem-se citar como exemplos retirados do *Poema sujo* “sombra rumorejante”, em referência à cidade que tanto pode ser azul como verde, “vozes/ e gargalhadas/ que se acendem e apagam”, “a natureza fecha// os olhos coloridos”, “ventos soprando verdes”, “galhos que subiam mudos”; “noite verde ou vegetal”. O poeta também promove relações entre duas artes quando menciona “sinfonias/ sambas e frevos azuis”.

Naturalmente, para ver, é preciso luz, mas não uma luz qualquer. É fundamental que seja a “suja luz dos perfumes da vida” (GULLAR, 2008, p. 170) que a memória traz.

Do mesmo modo, o açúcar provoca experiências sensoriais através de suas vozes, do alarido e da luz da manhã que ele traz consigo. O poema *O açúcar* (GULLAR, 2008, p. 152-153), de **Dentro da noite veloz**, publicado em 1975, é um exemplo de como o poeta reflete sobre a questão social, usando essas experiências sensoriais. Os primeiros versos remetem às agradáveis sensações tátil e gustativa que o açúcar provoca:

O branco açúcar que adoçará meu café
 nesta manhã de Ipanema
 não foi produzido por mim
 nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
 e afável ao paladar
 como beijo de moça, água
 na pele, flor
 que se dissolve na boca. [...]

O poema foi criado em um contexto de participação política e crítica social realizada pelo autor. A partir da alusão à sensação agradável que o toque da água ou de uma flor produz na pele, o eu lírico reflete que tanta pureza e doçura do açúcar estão inseridas em um processo de produção, no qual o consumidor, o comerciante e o usineiro apropriam-se do trabalho dos excluídos de vida curta, sem hospital e sem escola. Estes são os excêntricos, os que estão fora do centro da sociedade e do consumo, especialmente de bens como saúde e educação. Sustentam os centros dos sistemas, em torno dos quais giram, como é dito no *Poema sujo*. Existe uma tensão entre o *status* do eu lírico e o que a mercearia, a usina e os trabalhadores representam. A vida amarga de uns adoça a de outros. Essa tensão pode ser resumida pela antítese entre as palavras “branco” do açúcar e “escuras” usinas.

3.2 O JASMIM

Ferreira Gullar está sempre a mostrar suas dúvidas em uma poesia que nasce do espanto como ele mesmo diz. Uma de suas indagações resume sua necessidade de saber a origem de tudo: “já estaria na massa das estrelas o cheiro da alfazema?” (GULLAR, 2010b, p. 33). O eu lírico declara sua integração ao universo. O cheiro vem da origem do universo e não apenas da origem física, mas do universo poético em sua fase antes de tudo, quando era pó.

O jasmim aparece em vários poemas desde o livro **O vil metal**, escrito entre 1954 e 1960, em *Réquiem para Gullar* (GULLAR, 2008, p. 81-83). Nele, o jasmim serve para “cloroformizar” ou dar eternidade a alguém e segurar seu poder de corrosão. João Luiz Lafetá (2004b, p. 208) diz, em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, a respeito do livro **A luta corporal**, de 1954, de Ferreira

Gullar, que: “[...] o tempo era visto como destruição da beleza, como o demônio que desgasta as coisas, impedindo com sua erosão constante o movimento de plenitude”. Essa observação pode ser estendida ao poema citado do livro **O vil metal** (LAFETÁ, 2004b, p. 158).

Um exemplo de uso da imagem do jasmim é o poema *Por você por mim* (GULLAR, 2008, p. 165-169), do livro **Dentro da noite veloz**, de 1975. Antonio Carlos Secchin chama esse poema de um “canto de solidariedade ao povo do Vietnam” (GULLAR, 2008, p. XXI), um texto mais fortemente identificado como de militância política. O eu lírico usa a palavra “lilás” para lembrar o amanhecer e a morte e introduzir o que é reforçado pelas águas que “explodem” e os arrozais que “se queimam em fósforo e sangue”.

Cláudia Dias Sampaio (2008, p. 95) observa que a metáfora da noite “[...] expressa aquele ‘estado de exceção’ em que vivíamos no Brasil em 1968, com o AI-5, e, também, a escuridão da guerra do Vietnam, cuja geografia lembra a de uma serpente”. O Ato Institucional número 5, ou AI-5, publicado em 13 de dezembro de 1968, pelo governo militar brasileiro, suspendeu várias garantias constitucionais, fechou o Congresso Nacional e reforçou o papel político da linha dura do regime.

As impressões sensoriais do eu lírico, como se ele estivesse no meio da guerra, pontuam o poema, intensificando o clima de morte e destruição. A primeira estrofe é de confusão entre noite e morte. Até o relógio está quebrado entre os corpos. A “vida gira ao contrário”, houve um baque, interrupção em uma guerra cheia de múltiplos recursos científicos. O tempo foi interrompido ou demora a passar, demora a chegar a aurora:

A noite, a noite, que se passa? diz
 que se passa, esta serpente vasta em convulsão, esta
 pantera lilás, de carne
 lilás, a noite, esta usina
 no ventre da floresta, no vale,
 sob lençóis de lama e acetileno, a aurora,
 o relógio da aurora, batendo, batendo,
 quebrado entre cabelos, entre músculos mortos, na podridão
 a boca destroçada já não diz a esperança,
 batendo
 Ah, como é difícil amanhecer em Thua Thien.
 Mas amanhece.

A natureza está sob fogo cerrado e dois sinais de primavera, a açucena e o jasmineiro são “bombas-relógio” e soltam gases. Durante a ditadura no Brasil e no

Vietnam invadido, a vida gira ao contrário e as flores transformam-se em armas de guerra quando se espera perfume:

as crianças
fogem dos jardins onde açucenas pulsam
como bombas-relógio, os jasmineiros
soltam gases, a máquina da
da primavera
danificada
não consegue sorrir.

Irônico, o eu lírico diz que a vida se desenvolve no Rio de Janeiro, e a morte, no Vietnam. A vida se desenvolve entre coisas miúdas, na ditadura brasileira, e por ela bate um coração no Vietnam. Toda a parafernália eletrônica (relógio, motor, “ciência eletrônica”) tem um oponente, “[...] o maravilhoso aparelho/ do corpo [...]”, que o poema termina invocando repetidamente na figura de um combatente vietnamita.

Na última estrofe, é a própria aurora que bate, imita o relógio e põe a História para andar, pelo povo do Vietnam, pelo leitor e pelo eu lírico. A indicação da universalização do “bater” já aparece no título em que não há pausa entre as expressões “por você” e “por mim” que formam um só sintagma. O título conecta o narrador à cena e ao leitor (SAMPAIO, 2008).

O poeta transforma em onomatopeia o nome do adolescente para imitar o bater do coração e do relógio, do tempo que passa em enorme tensão:

cauteloso se move
entre as flores da morte
Tram Van Dam
[...]
com a sua granada
entre cercas de arame
entre as minas no chão
Tram Van Dam
com o seu coração
Tram Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
sob o fogo inimigo
com o grampo no dente
com o braço no ar
por você por mim
Tram Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
no Vietnam

A respeito da conclusão do poema, Cláudia Sampaio diz:

O encadeamento dos versos, e suas incisivas repetições, constroem a descrição do cenário, a apresentação do herói e da ação; produzindo uma musicalidade que acentua o suspense daquela situação-limite. No entanto, ao final, a ação não se resolve; mantém-se em suspenso. Poderíamos pensar esse hiato, peculiar a poesia moderna, como um dos recursos do poeta para preservar o diferencial da linguagem poética (SAMPAIO, 2008, p. 94).

Improviso para a moça do circo (GULLAR, 2008, p. 269-272), do livro **Na vertigem do dia**, publicado em 1980, é um poema de memória em que o eu lírico resgata seu interesse adolescente pelo sexo que o “jasmim de certas noites” parece resumir. O improviso é uma declaração de amor tardia. O eu lírico está, em uma “tarde banal de adulto”, rememorando o objeto de seu desejo, a acrobata. Em meio à frustração do presente, ainda na ditadura, a lembrança inesperada é tão forte que acende luzes e ele ouve música e palmas.

Ainda no livro **Na vertigem do dia**, no poema *Arte poética* (GULLAR, 2008, p. 294-295), o assunto é a morte ou uma espécie de ressurreição pela poesia resultante da soma da voz do eu lírico aos elementos da vida. O poeta se encontra em um “presente veloz”, em uma situação de pós-exílio político. Sua proteção frente à ameaça da morte é o poema agarrado à vida comum e não ao próprio eu lírico. É indispensável que:

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

Mesmo que seu poema venha da noite, que “volte em chamas/ ou em chaga” e não seja “[...] múmia/ de flor/ dentro do livro”. O eu lírico mostra-se determinado a lutar e declara que sua arma é o poema. Sua poesia é comparada ao jasmim cheio de energia e com equilíbrio precário. Ele próprio está:

vertiginosamente como o jasmim
que num lampejo só
ilumina a cidade inteira.

O poema *Nasce o poeta* (GULLAR, 2008, p. 354-362) é a narração de seu nascimento em meio a muitos outros poetas no livro **Muitas vozes**, publicado em 1999. É um acontecimento violento. A poesia é uma pedra “turva” e, como um lobo, devora o poeta. Ela está dentro dele, debaixo de sua cama, que não pode escapar. E não quer escapar, pois esse nascimento é assistido por João Cabral de Melo Neto:

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

Ferreira Gullar alude ao poema *Antiode (contra a poesia dita profunda)* (MELO NETO, 1986, p. 188-192). Nele, João Cabral de Melo Neto dissecou o “tão delicado” corpo da poesia imerso nas incoerências da vida e do poeta:

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,
[...]

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas.

Depois de sugerir que escrita, escrevinhador e criação são um só guardados na memória, no poema *Nasce o poeta*, Ferreira Gullar invoca “planta jasmim”. Mas o eu lírico está perdido, seu presente é feito de insegurança:

descubro a estranheza
do mundo
num jardim destroçado
da Rua dos Prazeres
esquina de Afogados

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

o que era segurança
se esquiva – perdido
falo: planta jasmim

mas a voz não alcança
o fundo do abismo

Ainda seguindo esse veio de reflexão sobre seu ofício, Ferreira Gullar escreve alguns metapoemas no livro **Em alguma parte alguma**, publicado em 2010, nos quais se destaca a figura do jasmim. O poema *Fica o não dito por dito* (GULLAR, 2010b, p. 22-25) abre o livro. O eu lírico reflete sobre sua própria resistência ao seu posicionamento político. Sabe-se que “bom poeta (ou cabrito)/ não berra” e, assim, o poeta “erra” porque, contraditoriamente, perde a poesia nesse momento ou porque só pode errar quem age, grita, não se omite. Mas, como já foi dito, ele não pode escapar da pedra “turva”, pois a criatura, o poema, é o que cria o criador. Para expressar a dificuldade de falar a respeito dos elementos da vida, dos cheiros, de fruta ou de flor, o poeta usa os versos que não têm cheiro:

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

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

Nesse livro, há uma sequência de poemas chamados, respectivamente, *Desordem*, *Adendo ao poema desordem* e *Novo adendo ao poema desordem*. A desordem pode ser vista como a entropia dos sistemas biológicos. Em *Desordem* (GULLAR, 2010b, p. 26-30), o eu lírico analisa que o processo de escrever precisa passar pelo mesmo processo de desorganização como os seres vivos:

o jasmim, por exemplo,
é um sistema
como a aranha
(diferente do poema)
o perfume
é um tipo de desordem
a que o olfato
põe ordem
e sorve
mas o que ele diz
excede à ordem

do falar
 por isso
 que
 só
 desordenando
 a escrita
 talvez se diga
 aquela perfunctória
 ordem
 inaudita

A desordem diz respeito ao que não é contemplado pela fala. O “ser” está nessa desordem. Também estão nessa instância o jasmim, a aranha, o perfume e a pera. Esse conjunto “excede à ordem/ do falar”. A fala do poeta não é suficiente para desvelar esses elementos que têm uma ordem biológica enquanto o poema não tem corpo físico, não morre. Só ele pode ser disposto em seu lugar ordenado, sem falhas, submetido a normas, regras e leis.

No mundo fora do poema, as coisas estão desordenadas; desordenando-se, a escrita, o “não ser”, pode mostrar o que é novo, inaudito e provocante. Para exalar odor e ser captado pelo olfato, o poema deve apodrecer como as peras.

No ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, escrito em 1969, Ferreira Gullar diferencia o processo verbal de um poeta do de uma pessoa comum:

[...] observa-se que o poeta subverte os termos normais da linguagem, através da utilização de imagens, metáforas, aliterações, elipses, inversões sintáticas, etc., que, se obscurecem a significação, intensificam-lhe a expressão. Há uma perda de clareza, de ‘ordem’, que beneficia a mensagem tornando-a imprevisível, original e, conseqüentemente, mais atuante sobre o leitor. Deve-se deduzir, daí, que, quanto mais desordenada a mensagem, mais comunicativa? Será que na linguagem da arte deve-se adotar a inversão total do conceito de Wiener e dizer: a comunicação está na razão direta da entropia? (GULLAR, 2010a, p. 205).

Em *Desordem*, o eu lírico ressalta a pouca importância de sua poesia, que “não fede/ nem cheira” se estiver descolada da vida real. Essa mesma reflexão foi feita no poema *Não há vagas* (GULLAR, 2008, p. 149-150), livro **Dentro da noite veloz**, de 1975: “O poema, senhores,/ não fede/ nem cheira”. No entanto, a importância da poesia mostra-se ao dar vida a esses sistemas biológicos citados e incorporá-los ao sistema sensorial do poeta e do leitor, como é dito em *Adendo ao poema desordem* (GULLAR, 2010b, p. 36-37) do mesmo livro **Em alguma parte alguma**:

pela noite
 a recender
 levando
 embutido em meu corpo
 um vaporoso
 e novo
 e alvo esqueleto
 de jasmim

Dentro de seu corpo de jasmim, o eu lírico renasce imaculado e leve com certa sensação de eternidade. A sedução é completa e toma a forma de invasão no poema analisado a seguir.

Mais de 30 anos depois das bombas Lazy Dog no Vietnam, Ferreira Gullar usa a imagem do jasmim para referir-se aos foguetes Tomahawk lançados sobre o Iraque a partir de setembro de 1996. O poema *O jasmim* (GULLAR, 2010b, p. 33-34), publicado no livro **Em alguma parte alguma**, em 2010, dá a dimensão da amplitude de significados que a flor pode ter. O eu lírico está “entre o orgasmo e a guerra”. Entre as duas situações, o jasmim.

De início, a afirmação: “O jasmim/ me invade as ventas/ no limite do veneno”. É uma surpresa: invasão. É um acontecimento forte que a repetição do som /v/ reforça. A segunda estrofe é hiperbólica: o aroma é rude, fogo, quase fedor e lesiona as narinas. O leitor não espera ideias tão extremas a respeito de uma flor tão delicada. O eu lírico causa desconforto quando põe a si próprio e o jasmim no centro de dois contrários absolutos: o prazer e a morte.

O poema se desenvolve em um ambiente selvagem onde o aroma é “rude” ou “selvagem” e há certo ar de mistério. Dentro desse ambiente, existe um espaço ampliado (florestas, jardins de prédios e matagais) que o eu lírico referencia para dizer que o jasmim, ou o aroma, pode nascer em qualquer lugar.

O aroma é o rastro do eu lírico e do jasmim. Enquanto o eu lírico desaparece, confunde-se com o jasmim, seu rastro não desaparece, não pode ser dissimulado (DERRIDA, 2011). O eu lírico é incapaz de dissimular que o que acontece no poema lhe diz respeito e, mais, é por ele provocado. Jacques Derrida comenta que se nega ao animal a linguagem. Entretanto, pode-se conceder a ele certa “aptidão ao signo e à comunicação”, mas sempre lhe foi negado “[...] o poder de *responder* – de *fingir*, de *mentir* e de *apagar* seus traços. [...] E essa possibilidade – traçar, apagar ou confundir sua assinatura, deixá-la perder-se – seria então de grande alcance”. Mas

não existe limite claro entre homem e animal e ambos não podem apagar seus rastros (DERRIDA, 2002, p. 64).

O eu lírico evidencia o caráter natural do jasmim para, a seguir, convencer o leitor de que é possível o nascimento do aroma em qualquer lugar e concluir que é um acontecimento absolutamente natural o fato descrito no poema:

já estaria na massa das estrelas o cheiro da alfazema?

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

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

O eu lírico faz uma pausa para meditar sobre a diferença entre a função dos perfumes e deixar emergir o passado, pois:

(alguns cheiros são perversos
como o anis
que a muitos poetas endoidou
durante a *belle époque*;
já o da alfazema
dorme manso nas gavetas de roupas
em São Luís
e reacende o perdido)

No século XXI, o perfume delicado da alfazema, que “dorme manso nas gavetas de roupas em São Luís” e existe desde a criação do mundo, tem a função de lembrar essa eternidade ao eu lírico e o proteger em um “movimento imunitário” ou de “salvação”. Esse movimento de proteção corre o risco de se tornar exagerado, sensível ou rejeitar o que é diferente:

A autobiografia, a escritura de si do vivente, o rastro do vivente para si, o ser para si, a autoafecção ou autoinfecção como memória ou arquivo do vivente seria um movimento imunitário (e pois um movimento de salvação, de salvamento e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indene, da nudez virginal e intacta) mas um movimento imunitário sempre ameaçado de se tornar autoimunitário, como todo *autos*, toda a ipseidade, todo movimento automático, auto-móvel, autônomo, autorreferencial. Nada corre o risco de ser tão envenenador quanto uma autobiografia, envenenador

para si, de antemão, autoinfeccioso para o presumido signatário, assim autoafetado (DERRIDA, 2002, p. 87).

Na contramão desse movimento imunitário, o jasmim não enlouquece poetas nem provoca recordações de um tempo feliz. Não protege. Puxa o eu lírico de seu conforto de autobiógrafo. Sua ação é seduzir, ocupar, dominar o eu lírico. O leitor torna-se presa da mesma forma. O jasmim não está em uma posição tão definida como o anis e a alfazema que, no passado, têm a função, respectivamente, de enlouquecer ou proteger. Pelo contrário, o jasmim pertence ao presente, como retrato de suas ambiguidades, em que orgasmo e guerra são apenas duas faces da mesma moeda.

A *belle époque* estende-se, aproximadamente, de 1886 a 1914, tempo de “[...] pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo”. Os boêmios famosos da época cultuavam a modernidade e se embreavam no novo mundo que surgia. O simbolismo e o naturalismo, como principais estéticas, entre outras, contribuíram para o aparecimento de vários grupos de vanguarda (TELES, 1983, p. 39-40).

No poema *O jasmim*, o eu lírico é irônico, ao lembrar os perfumes dissolutos ou frescos do poema *Correspondências* de Charles Baudelaire e aludir ao espaço do passado, onde os cheiros possuíam atributos morais de perversos ou mansos, perfeitamente excludentes entre si, indicando que o mal e o bem eram mais reconhecíveis.

O poema *Correspondências*, do livro **Les fleurs du mal**, publicado pela primeira vez em 1857, difundiu o uso da figura de linguagem sinestesia, que surgiu assim, segundo Gilberto de Mendonça Teles:

Como se sabe, os clássicos não admitiam a relação de uma arte com a outra; daí as classificações de gêneros, rigidamente seguidas. A partir, porém, do renascimento foi-se generalizando a ideia de uma identidade superior entre as diferentes linguagens artísticas. Havia a crença em uma linguagem universal e mágica, através da qual a impressão percebida por um dos sentidos era transmitida aos outros, o que evoluiu para a noção de sinestesia (TELES, 1983, p. 43).

A partir do século XVIII se intensificou a conversão dos objetos em símbolos. Em seu poema, Baudelaire usa símbolos e faz correspondências entre imagens (acústicas, visuais, olfativas) e:

[...] desenvolve a teoria sinestésica e aceita a teoria da linguagem universal, em que as analogias correspondem a revelações metafísicas, identificando-se, portanto, com os símbolos, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais (TELES, 1983, p. 44).

No poema *O jasmim*, o eu lírico e leitor não estão em uma situação confortável e correm o mesmo risco: não achar seu rastro, ficar desorientados e expostos aos perigos. Ou impossibilitados de apagar seus traços, ser atacados por um animal selvagem que lhes dará imenso prazer ou uma bomba mortífera (DERRIDA, 2002).

O eu lírico conta o *assalto* de que foi *vítima*, terminando o poema a misturar essa notícia às notícias da invasão do Iraque. O poema indica que esses eventos poderiam acontecer em qualquer lugar ou época e que a presença do ser humano, o eu lírico ou o jasmim, serve de ligação entre esses elementos contraditórios tão humanos. Quase flutuando sobre o poema, entre travessões, surge o verso “um lampejo entre as mãos” como se das duas matérias contrárias, “o orgasmo e a guerra”, explodisse a energia do jasmim, seu lampejo.

4 BANANAS PODRES: IMAGENS NO TEMPO

4.1 AS BANANAS E A QUITANDA

Não é possível falar de Ferreira Gullar sem mencionar bananas podres, imagem que aparece, nas últimas décadas, em seus livros. O cheiro das bananas apodrecendo na quitanda de seu pai é uma imagem avassaladora que toma o eu lírico em uma série de poemas.

Em 1971, durante o período em que o poeta viveu na clandestinidade, seu pai morre em sua cidade natal, São Luís. No mesmo ano, inicia-se o exílio de Ferreira Gullar. O tema das bananas podres aparece no *Poema sujo*, assim como em outros poemas da mesma época, e no livro **Em alguma parte alguma** de 2010. No *Poema sujo*, há várias referências ao pai “[...] que já não existe” (GULLAR, 1976, p. 33).

As imagens poéticas retiradas do mundo físico como cheiros, perfumes, sensações tácteis, luz, vozes, barulhos e silêncio compõem um sistema sensorial relevante nos poemas de Ferreira Gullar. Com a interferência da memória, bananas ou outras frutas que apodrecem e flores exalando perfume transformam-se em vida ou infância, em lembranças doces, na mulher amada, em seres humanos, no corpo do poeta, ou no próprio poema.

Mas não é apenas pela provocação ao sentido do olfato que o poeta escolhe esse tema. O espaço das bananas é, *a priori*, a quitanda e essas frutas estão irremissivelmente ligadas à figura do pai. Além do pai e da vida na quitanda, nesses poemas, emergem outros dados biográficos de Ferreira Gullar. Um dos pontos destacados por Philippe Lejeune, ao analisar autobiografias, é o foco na história pessoal com ênfase na história da personalidade do autobiografado. Esse autor ressalta que a enunciação do nome próprio é um dos elementos-chaves da autobiografia. O registro do nome pode ser feito na capa do livro ou folha de rosto.

Philippe Lejeune é criador do conceito de pacto autobiográfico em 1975. O pacto autobiográfico define-se a partir de três termos: autor, narrador e personagem. No pacto, existe uma identidade de nome entre esses elementos. Essa identidade pode estar implícita na redação dos títulos, ou na seção inicial do texto, ou pode estar patente quando o nome assumido pelo narrador-personagem é o mesmo da capa (LEJEUNE, 2008, p. 27).

Essa identidade não é semelhança; é imediatamente perceptível pelo leitor, “[...] aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma relação, sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p. 35).

A autobiografia não se configura como um jogo de adivinhação. O leitor não pode fazer suposições a respeito da identidade do autor e personagem-narrador afirmada no texto. Essa identidade remete ao nome do autor, escrito na capa do livro, o autor se declara no texto e dá outros detalhes de sua vida. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança entre o texto e a vida real, mas nunca quanto à identidade. O autobiógrafo é um autor que preza muito seu próprio nome, para ser reconhecido como um igual na comunidade, afirmar sua identidade e ter legitimidade.

Philippe Lejeune se refere a um contrato em que o leitor age como um cão de caça à procura das rupturas desse contrato:

[...] se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações, etc.) (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Para o autor, o leitor valoriza o contrato, como uma relação de direito, assim como a afirmação da identidade na autobiografia. Philippe Lejeune reformula o conceito de pacto autobiográfico em seu ensaio de revisão, *O pacto autobiográfico (bis)*, publicado em 1986. Esse autor (2008, p. 53) diz que a autobiografia pode ser “[...] qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele”. Em um sentido amplo, a autobiografia é:

[...] qualquer texto regido por um pacto autobiográfico, em que o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também [...] uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta ‘quem sou eu?’ consiste em uma *narrativa* que diz ‘como me tornei assim’. [...] Mas a maior parte dos textos autobiográficos (regidos por um pacto autobiográfico) comporta, em proporções e hierarquizações diferentes, uma parte de autobiografia (narrativa) e uma parte de autorretrato (organização temática) (LEJEUNE, 2008, p. 54-55).

O pacto autobiográfico deve ser feito logo de início. O autor não pode ser anônimo, pois criaria incerteza no leitor. Esse é o contrato de identidade selado pelo

nome próprio entre leitor e autor de autobiografia. O nome próprio é essencial devido ao fato de a autobiografia ser um gênero contratual (LEJEUNE, 2008, p. 45). O autor também pondera que não há simetria nesse contrato:

Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Nos preâmbulos de autobiografias, o narrador-autor dirige sua escrita a um destinatário ao mesmo tempo em que o cria, o narratário. Mas o leitor real nem sempre identifica esse narratário e pode ler de maneira diferente da que o autor propôs. Philippe Lejeune (2008, p. 57) faz uma autocrítica, dizendo que sua afirmação a respeito do “contrato” se deve à sua submissão ao “charme” dos prólogos de autobiografias que o fez pôr “[...] sob a forma de um contrato único um duplo processo: o compromisso e o sistema de apresentação escolhido pelo autor e o modo de leitura escolhido pelo leitor”.

Não existe reciprocidade entre leitor e autor. O leitor lê ou não e como quiser; ao entrar “[...] em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação [...] não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária”. O leitor se envolve no processo em que o autor compromete-se a dizer a verdade sobre si mesmo. Isso obriga o leitor a pensar na hipótese de uma reciprocidade, a fazer o mesmo. “E essa simples ideia incomoda. À diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor” (LEJEUNE, 2008, p. 73-74).

O pacto autobiográfico distingue-se do pacto referencial que consiste em uma prova de verificação. É o compromisso do autor em restringir a verdade ao possível e demarcar o campo ao qual o juramento se aplica. O pacto referencial pode ser mal cumprido e não se aplica inteiramente à autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 37).

A autobiografia também é uma espécie de confissão, ao contrário das memórias que não têm como centro um indivíduo, refletem questões sociais e relatam fatos externos ao narrador. A vida particular aparece em fragmentos. Mas, a

autobiografia “[...] abre um grande espaço à fantasia e quem a escreve não é absolutamente obrigado a ser exato quanto aos fatos, como nas Memórias, ou a dizer toda a verdade, como nas confissões” (LEJEUNE, 2008, p. 54).

Entretanto, dizer a verdade não é o essencial na narrativa autobiográfica, pois a memória é feita do binômio lembrar e esquecer e os dois aspectos merecem interpretação.

Ecléa Bosi alerta para a ingenuidade de se pensar a história do cotidiano desfilada da história política hegemônica:

Parece que há sempre uma NARRATIVA COLETIVA privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia. Essa narrativa explicadora e legitimadora serve ao poder que a transmite e difunde. [...] Esquecimento, omissões, os trechos desfiados de narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no cotidiano das pessoas. Dos traços que deixou na sensibilidade popular daquela época (BOSI, E., 2003, p. 17-18).

A autora destaca, no início de seu livro **Memória e sociedade: lembrança de velhos**:

A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da História oficial. Nosso interesse está *no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida (BOSI, E., 1983, p. 1).

Philippe Lejeune reafirma sua crença absoluta no compromisso de dizer a verdade que o autobiógrafo jura. Ainda crê na transparência da linguagem, no sujeito pleno que se exprime, que o nome próprio garante a autonomia e singularidade, e crê na verdade absoluta da primeira pessoa. No ensaio de segunda revisão de suas ideias, *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, em 2001, Philippe Lejeune (2008) reitera o que pensa sobre a autobiografia como um gênero fiduciário, portando uma ideia jurídica de contrato, além de considerar que a palavra pacto remete a uma aliança mística ou sobrenatural.

Ao analisar o estilo na autobiografia, Philippe Lejeune considera que o gênero comporta uma gradação entre dois modos extremos de escrever, o *curriculum vitae* e a poesia pura. Nos dois extremos, o contrato autobiográfico perde a credibilidade.

Em se tratando de poesia, o autor dá exemplos de narrativas tradicionais que contemplam o nascimento do autor, etapas de sua formação e a história de sua personalidade em um contexto preciso com nomes e datas. Philippe Lejeune

considera que são poucos poemas que se possa considerar como autobiografia. Por outro lado, ele alerta que alguns leitores gostariam de ter explicações do poeta a respeito do poema escrito. Nesse caso, o leitor se engana como “[...] se a poesia pudesse ser explicada pelas circunstâncias ou desmontada em uma série de engrenagens ou de receitas, como se palavras alheias ao poema pudessem fornecer respostas às palavras do poema” (LEJEUNE, 2008, p. 97).

Analisar um poema, seu significado, o processo de criação, as versões, a descrição de seu espaço ou entrevistar os poetas não faz desses processos uma autobiografia. Não há muito de comum entre os gêneros autobiográfico e poesia:

Muita gente ronda em torno da poesia para que ela conte sua história e seja obrigada a confessar-se: o próprio poeta por vezes, seus leitores e exegetas frequentemente. Mas a poesia escapa da autobiografia e foge na ponta dos pés (LEJEUNE, 2008, p. 99).

Philippe Lejeune (2008, p. 43) estabelece o pacto fantasmático como aquele que ocorre nos romances quando o leitor lê os textos “[...] não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo”. Essas formas de verdade remetem ao caráter autobiográfico da autoficção, ou romance autobiográfico literário, em que o leitor pode perceber uma identidade entre autor, narrador e personagem. A obra seria uma “mentira verdadeira” e estaria próxima da autobiografia.

Nos poemas analisados aqui, o pacto que se faz é o da verdade mediada pela memória. Os textos estão de acordo com o modelo de Philippe Lejeune em relação à questão de se tratar de uma pessoa real que fala de si. Os poemas têm caráter retrospectivo ao abordar a cidade da infância, a quitanda do pai e as bananas. Mas, mais do que a rememoração de fatos, é a de impressões e sentimentos.

A narrativa não é contínua; um poema não completa ou continua o outro. Cada poema tem uma autonomia, é um conjunto independente dos outros. Mas o que mais caracteriza o pacto autobiográfico é a identidade entre autor, narrador e personagem. Levando-se em consideração a categoria “pacto fantasmático”, pode-se dizer que ela existe nos poemas. O leitor reconhece o nome do pai do autor, o nome de seus amigos, a quitanda, os lugares citados, os acontecimentos narrados, as características físicas do quintal e da cidade do poeta. No entanto, esse reconhecimento não se prende a uma verdade absoluta, já que, segundo Roland

Barthes (1987, p. 7), o leitor é um contra-herói que suporta, sem nenhuma vergonha, a contradição no momento em que se entrega ao prazer da leitura.

A autonomia e a singularidade do autor de que fala Philippe Lejeune (2008) só seriam possíveis se existisse “[...] alguma solidão soberana do escritor”. O sujeito da escritura é um produto das relações entre sua mente e o mundo (DERRIDA, 2011, p. 332).

A verdade não é o mais importante na narrativa autobiográfica, pois erros e lapsos fazem parte do trabalho da memória e brechas, furos, vazios e apagamentos também fazem parte da invenção da realidade como se pode ver em Ecléa Bosi (2003).

Analisando o pensamento de Henri Bergson, desenvolvido no ensaio *Matière et mémoire*, de 1959, Ecléa Bosi comenta a passagem do tempo. O ato perceptual é um ato presente e constitui-se em novo ato. Essa percepção está ligada à imagem aqui e agora do corpo. Toda percepção está impregnada de lembranças. A percepção é “[...] mero resultado da interação de ambiente com o sistema nervoso” (BOSI, E., 2003, p. 36). A memória que “[...] dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida” fornece subsídios à percepção (BOSI, E., 1983, p. 10). Não existiria percepção completa sem a memória, e a quantidade de repetição e a frequência das percepções sedimentam o conteúdo da memória. Continuamente, a memória retém enquanto continua capaz de receber (DERRIDA, 2011).

Segundo Ecléa Bosi (1983, p. 16), a matéria limita a memória, “uma força espiritual prévia”: “A matéria levaria ao esquecimento. Ela bloqueia o curso da memória. Nessa grande oposição de memória e matéria, a última aparece como algo genérico, indiferenciado, espesso, opaco”.

Para a autora, cada imagem criada é mediada pela imagem do corpo. O corpo é o ponto em as lembranças avançam em seu presente. Enquanto o passado permanece imóvel, a memória pressiona (BOSI, E., 1983, p. 16). A memória tem a função decisiva no processo psicológico total, pois “[...] permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (BOSI, E., 1983, p. 9). Assim, o passado mistura-se às percepções imediatas, empurrando-as para ocupar todo o espaço da consciência (BOSI, E., 2003, p. 36).

Nos poemas aqui analisados, o corpo do eu lírico tem essa função de trazer as lembranças ao presente. O cheiro e a visão das bananas apodrecendo ficaram gravados nesse corpo.

Ainda analisando as ideias de Bergson, Ecléa Bosí (2003, p. 38) diz “[...] que é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde” para se apropriar de algo já inexistente. Por outro lado, segundo Ecléa Bosí (1983, p. 23), Maurice Halbwachs, na obra **La mémoire collective**, de 1950, evidencia o papel da função social exercida na atividade de lembrar. Quem lembra está inserido em um sistema institucional: “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar”. O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é excepcional. A memória é trabalho sobre o tempo vivido exposto à cultura e pertencente ao indivíduo. Daí a importância da linguagem para a socialização da memória: “As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva” (BOSÍ, E., 1983, p. 19).

O tempo não flui uniformemente, cada classe social ou pessoa o vive de forma diferente. Os ritmos do tempo têm o ritmo imposto pela sociedade industrial, que:

[...] dobrou o tempo a seu ritmo, ‘racionalizando’ as horas de vida. É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é um trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil. [...] Mas a rigor, a apreensão plena do tempo passado é impossível, como o é a apreensão de toda a alteridade (BOSÍ, E., 2003, p. 53).

Para Ecléa Bosí, ao sujeito mnêmico, devido à sua “[...] dificuldade, senão [...] impossibilidade, de reviver o passado tal e qual [...] não lhe resta senão *reconstruir*, no que for possível, a fisionomia dos acontecimentos” (BOSÍ, E., 1983, p. 21). Nos depoimentos, ele não apenas lembra uma ou outra imagem: “Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência” (BOSÍ, E., 2003, p. 44).

Segundo Jacques Derrida (2011), a memória não é sonho e não é espontânea. Ela é capaz de renovar seus meios de ação. O presente determina como se lembra, pois:

[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, tal como foi, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. [...] Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, E., 1983, p. 17).

Esse “refazer, reconstruir, repensar” as experiências do passado supõe uma inserção na sociedade e a participação na memória coletiva e implica a responsabilização pela memória, a obrigação de lhe fazer justiça. Tal compromisso refere-se tanto à responsabilidade com o passado como com o futuro, pelo outro que já não existe ou que virá.

Nos poemas, a reconstrução do passado pelo eu lírico é feita para lançá-lo no presente, contestar o presente, arguir o presente. Assim, se estabelece uma perspectiva de futuro através da memória. Jacques Derrida pondera, a respeito do compromisso com a memória, nesses termos:

1. O sentido de uma responsabilidade sem limites, portanto necessariamente excessiva, incalculável, diante da memória; e, por conseguinte, a tarefa de lembrar a história, a origem e o sentido, isto é, os limites dos conceitos de justiça, de lei e de direito, dos valores, normas, prescrições que ali se impuseram e se sedimentaram, permanecendo, desde então, mais ou menos legíveis ou pressupostos. Quanto ao que nos foi legado sob o nome de justiça, e em mais de uma língua, a *tarefa* de uma memória histórica e interpretativa está no cerne da desconstrução. Não é apenas uma tarefa filológico-etmológica, ou uma tarefa de historiador, mas a responsabilidade diante de uma herança que é, ao mesmo tempo, a herança de um imperativo ou de um feixe de injunções. [...] 2. Essa responsabilidade diante da memória é uma responsabilidade diante do próprio conceito de responsabilidade que regula a justiça e a justeza de nossos comportamentos, de nossas decisões teóricas, práticas, ético-políticas (DERRIDA, 2010, p. 36-38).

A natureza espectral de algo se refere ao seu poder de estar sempre retornando ao presente. O fantasma sempre reaparece. O espectral não existe, não possui substância, essência nem existência. Os poemas analisados neste texto sugerem o caráter espectral do cheiro das bananas. Esse cheiro sempre visita o eu lírico e, embora não modifique, recupera o passado e o lança ao futuro.

O retorno de um morto gera a necessidade do trabalho de luto. Para Jacques Derrida (1994, p. 79), a língua é uma ferramenta para executá-lo. Ser herdeiro não significa que se recebeu ou tem algo, mas o que se é é a herança. E,

necessariamente, dar testemunho. Ser, herdar e testemunhar constitui um círculo. Herda-se também 'o mais perigoso dos bens' (Jacques Derrida cita um texto de Hölderlin de 1800), a linguagem, para se dar testemunho do que se é.

Em função do processo de luto por suas perdas – o pai, a quitanda, a infância e adolescência, a cidade –, o eu lírico traz esses seres para seu presente e envolve-se, compromete-se, é obrigado a questionar o que há de bom ou iníquo na sociedade. O fato de a palavra ser o instrumento para se cumprir esse compromisso é verificável nos poemas e afirmado pelo eu lírico, especialmente nos metapoemas analisados aqui. Esse é o trabalho do poeta, pois, segundo Jacques Derrida, não é possível deixar que os mortos enterrem seus mortos:

Apenas mortais, apenas vivos que não são deuses vivos podem enterrar os mortos. Apenas mortais podem vigiá-los e simplesmente velá-los. Fantasmas podem também, eles estão em toda parte onde isso vela, mortos *não o podem* – é impossível e não seria conveniente (DERRIDA, 1994, p. 232-233).

O trabalho de luto se refere a uma herança de um compromisso a ser cumprido no futuro, a uma responsabilidade pela justiça. A memória não deve ser apagada. Durante o trabalho de luto, “[...] os vivos mantêm os mortos, ocupam-se deles, agem como eles; são mantidos ocupados e *agidos* pelos mortos, falam-nos e falam-lhes, portam seu nome e conservam sua linguagem” (DERRIDA, 1994, p. 155).

O sentido da quitanda é muito especial na poesia de Ferreira Gullar. No *Poema sujo*, a quitanda é um ninho de rato onde o eu lírico se expõe à vida, suas contradições, onde amadurece. Por outro lado, amadurecer é um dos significados de apodrecer. Apodrecer é viver, é arder, é transformar o passado em futuro, é revelar-se humano.

De modo diferente, acontece o apodrecer no poema *As peras*, do livro **A luta corporal**, de 1954. Ao analisar esse poema, Matheus Martins (2006) conclui que o apodrecimento das peras é sua finalidade e esplendor, um processo que leva à sua destruição, mas, ao mesmo tempo, fulgura e arde. João Luiz Lafetá cita Ferreira Gullar a esse respeito:

Eu estava descobrindo o seguinte: que eu sou uma coisa e o mundo é outra coisa. Então, nesse poema das peras, o dia comum, o dia de todos é a distância entre as coisas. Quer dizer, o dia comum não é a solidariedade

entre as pessoas, não é a comunicação de uma pessoa com a outra, não é a soma de interesses que constitui a comunidade. Não, não. O dia de todos é a distância entre as coisas, quer dizer, as pessoas como as coisas estão todas isoladas e morrendo. Então, a pera está apodrecendo, o relógio sobre elas mede a sua morte? Não, não mede, o barulho dele escorre fora delas e elas apodrecem nelas mesmas. E na medida em que elas apodrecem elas vão ficando douradas, pra nada, vão ficando belas, refulgentes, pra nada (GULLAR, 1980 apud LAFETÁ, 2004b, p. 145-146).

A finalidade das peras encerra-se no apodrecimento como metáfora de um tempo corruptível (LAFETÁ, 2004b). De modo diferente, nas bananas, o processo de apodrecer é sinônimo da degradação ou transformação de uma coisa em outra, de um sistema em outro. O resultado da alquimia dentro da quitanda não é algo que se joga no lixo, mas uma nova realidade. João Luiz Lafetá ainda compara os temas das peras e das bananas, no ensaio *Dois pobres, duas medidas*, publicado em 1983:

Assim, as peras que apodrecem na fruteira e que deflagram uma reflexão sobre o aspecto destrutivo do tempo e a impossibilidade de plenitude (no poema *As peras*, de **A luta corporal**) dão lugar às bananas podres, ‘carniça vegetal’ cujo cheiro desperta no poeta as lembranças entrelaçadas das tardes de São Luís, da quitanda escura de Newton Ferreira, dos ‘móveis queimados de pobreza’, do marulho do mar no barulho das falas das pessoas, do Nordeste ‘desdobrado em caatingas e castigos’ (nos poemas *Bananas podres* e *Bananas podres 2*, de **Na vertigem do dia**). À consideração subjetiva do fluir temporal substitui-se a visão, que se quer concreta, do tempo enquanto história – ‘história brasileira’, captada no cotidiano miúdo dos quintais, das quitandas, dos banheiros, das casas pobres do povo (LAFETÁ, 2004a, p. 227-228).

Em *Evocação de silêncios* (GULLAR, 2008, p. 363-366), do livro **Muitas vozes**, publicado em 1999, misturam-se vários sentidos na memória. O eu lírico começa com o silêncio macio e cintilante de uma casa. Termina com o olfato capaz de escutar o barulho ou o cheiro cálido do açúcar, no silêncio do depósito da quitanda de seu pai, em sinestésias sucessivas. O açúcar é comparado à energia solar que a família vendia a quilos.

Há duas mensagens nos versos desse poema. Uma é que a energia, solar e cálida, acumulada na cana-de-açúcar é transformada na usina e brilha no branco do açúcar; outra é que a quitanda, ou sua lembrança, que emerge como um “clarão” ou “estampido”, proporciona ao eu lírico uma sensação de conforto e proteção:

o cheiro
queimando sob a tampa
no escuro

energia solar
que vendíamos
aos quilos

Que rumor era
esse? barulho
que de tão oculto
só o olfato
o escuta?

[...]
alarido
das tardes
das manhãs

agora em tumulto
dentro do açúcar

um estampido
(um clarão)
se se abre a tampa

O poeta retoma o tema da quitanda em poemas como um desejo da memória, um desejo da incorporação fantasmal de um passado que é a quitanda ou a figura do pai (DERRIDA, 1994). Essa “visitação fantasmal” é uma “[...] recriação para dar mais vitalidade ao passar do tempo na sua dimensão de *fort/da*, ou seja, transformação, teatro de espectros” (CARVALHO, 2012, p. 3). Esse esforço impossível para reconstituir a memória e, não obstante, trazer a imagem do pai, surge nos poemas criados no exílio do poeta, após a morte do pai, e permanece até hoje na poesia de Ferreira Gullar.

O tempo da quitanda se junta ao tempo atual do poeta. Ao referir-se ao espaço, ao cheiro, aos sistemas dos quais a quitanda faz parte, o eu lírico age sobre o espaço atual. O tempo e o espaço da quitanda são trazidos ao presente quando o eu lírico compromete-se com os mesmos valores do passado ao usar a metáfora do apodrecer para refletir sobre a vida do operário, para apontar o futuro, para criticar a violência ou a exclusão social, para refletir sobre a criação artística ou a morte.

Alguns dos poemas do livro **Dentro da noite veloz**, publicado em 1975, foram escritos, antes da e durante a ditadura, ainda com o poeta no Brasil. Um deles é *Homem comum* (GULLAR, 2008, p. 153-154), composto depois do golpe militar de 1964, em que o eu lírico faz um paralelo entre sua vida de homem comum do presente e do passado. Da infância, ele retira o que o leva a resistir politicamente:

Sou como você
 [...]

bocas bafos bacias

bandejas bandeiras bananeiras

tudo

 misturado

essa lenha perfumada

que se acende

e me faz caminhar

Sua luta é por um mundo melhor, e sua arma, a poesia que, no entanto, “[...] não comove/ nem move o pau-de-arara” ou o sistema capitalista, o latifúndio e o imperialismo. Essa certeza não impede o eu lírico de convocar o leitor (MARTINS, 2006). As bananeiras fazem parte do conjunto a que o eu lírico se mistura – o outro, a quem ele se dirige, as ideias, os corpos, os objetos domésticos e todos os milhões de homens comuns feitos de memória, esquecimento e sonhos – e que concretizam a sua identidade facilmente reconhecida, “transparente” (LAFETÁ, 2004b, p. 201).

4.2 BANANAS PODRES E A PERDA DO EQUILÍBRIO

A imagem das bananas podres remete, também, a uma sensação de instabilidade causada pela perda do equilíbrio. Ao publicar, em 1980, o livro **Na vertigem do dia**, o poeta está tonto, ainda se recuperando do exílio. A vida também não é linear. Enquanto o “mar” bate insistentemente seu tambor, na quitanda não se escuta. A vertigem do passado é a lentidão. O tempo do passado tanto podia ser “carniça” como “nas bananas virava mel”, apodrecia em meio ao sofrimento e ao riso do povo, da cidade e do poeta. Contudo, do passado é “donde se vê o mar/ nosso horizonte”.

Ferreira Gullar tem cinco poemas publicados com o título *Bananas podres*. O primeiro da sequência foi publicado no livro **Na vertigem do dia**, em 1980 (GULLAR, 2008, p. 278-282). No poema, o apodrecimento das bananas marca o correr do tempo, cuja matéria é “ouro” e “podre”. O tema do açúcar, igualmente muito presente na poesia de Ferreira Gullar, aparece aqui. Nota-se que a imagem contraditória do açúcar “turvo” e “ouro”, completa o sentido do tempo.

Esse giro do ponteiro realiza-se em direção à morte ou fulge como o mel da vida. As bananas são as pessoas que frequentam a quitanda, os habitantes da cidade ou o próprio poeta:

tem a ver com estes cômodos escuros
 com esses móveis queimados de pobreza
 com estas paredes velhas com esta pouca
 vida que na boca
 é riso e na barriga
 é fome

O mar bate seu tambor atrás do vento. Vê-se que as pessoas estão no mesmo lugar que o vento, metáfora da poesia. Afinal, o eu lírico conclui que o mar é o futuro e ele não é indiferente a esse futuro já que, ainda, o escuta:

No fundo da quitanda
 na penumbra
 ferve a chaga da tarde
 e suas moscas;
 em torno dessa chaga está a casa
 e seus fregueses
 o bairro
 as avenidas
 as ruas os quintais outras quitandas
 outras casas com suas cristaleiras
 outras praças ladeiras e mirantes
 donde se vê o mar
 nosso horizonte

Bananas podres 2 (GULLAR, 2008, p. 290-292) também foi publicado em **Na vertigem do dia**. Sente-se, novamente, que o apodrecer das bananas é o mel da vida. A primeira parte do poema continua o anterior *Bananas podres*:

naquele canto
 em sombra
 da quitanda
 a tarde – o tempo
 o sol da tarde –
 nas bananas virava mel

No poema, o menino de 8 anos está dentro de uma brincadeira, uma ciranda cujo centro é a quitanda e os elementos que giram ao seu redor são a cidade e o Nordeste e compõem, afinal, um tempo concreto como em *Bananas podres*. O eu lírico refere-se à história do Brasil como a história do povo, especialmente o povo nordestino, com “suas crianças de carne”, seus quintais, suas quitandas, seus “rostos consumidos”.

num rosto de menina.

4.3 BANANAS APODRECENDO (QUASE) EM SILÊNCIO

O livro **Barulhos** tem poemas escritos a partir de 1980. Esse livro, lançado em 1987, ainda é contemporâneo de **Na vertigem do dia**, de 1980. No entanto, sobressaem, em **Barulhos**, vários metapoemas e avaliação do trabalho de poeta. Os dois poemas a seguir mostram uma postura bem crítica de Ferreira Gullar em relação ao mundo das letras. Sua arte é questionada, ameaçada de ficar em silêncio. A obra poética se compara a bananas podres como se pode ver no poema *Desastre* (GULLAR, 2006, p. 32), que não se refere à memória. O poema não é duro nem é frágil; apenas apodrece como o objeto de seu compromisso, a vida das pessoas:

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

Esse poema tem ecos do ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969, em que Ferreira Gullar (2010a, p. 118) diz: “O poema puro é impossível. Resta, então, o poema impuro. Resta o poeta, desmistificado, devolvido ao mundo e seus problemas”.

No poema *Desastre*, é dito como deve ser o poema. No poema que o sucede, *Omissão* (GULLAR, 2006, p. 33-36), é relatado como deveria ser o poema de acordo com as obrigações do meio literário. Segundo essa premissa, o eu lírico questiona seu trabalho em *Omissão* e estranha que a preocupação política do passado ceda lugar a um pretense comodismo, enquanto o poeta se omite ao observar a realidade:

Não é estranho
 que um poeta político
 dê as costas a tudo e se fixe
 em três ou quatro frutas que apodrecem

Contrariando a ironia inicial, nos versos seguintes, o eu lírico, sem censura e sem recalque, denuncia a expulsão de famílias de suas casas, a condição de trabalho nos estaleiros, e a guerra das Malvinas. Observando as frutas, o eu lírico se diz surpreso com o fato de se importar com elas que nem são suas parentas, mas descobre que as mesmas bananas, ao apodrecer, recuperam o passado. A morte das frutas o liga a si mesmo através das décadas, pois é também sua morte. Novamente, o apodrecer das bananas remete à denúncia da guerra, do desemprego, das condições de trabalho, da desigualdade entre classes sociais, da fome, preocupações antigas do poeta.

O poema transita entre as pessoas do discurso eu e tu e se refere ao “poeta político” e a “nós”. O “eu” está mergulhado em uma minicatástrofe (em relação a outras maiores), no abismo, e nas tardes do passado. O “tu” tem o corpo das frutas e está, no presente, dentro de uma hecatombe e escombros. Ambos, “eu” e “tu”, ou “nós”, estão ligados à morte. Resta o “poeta político” que está sendo julgado.

Falar de si na terceira pessoa indica um orgulho imenso ou humildade, segundo Philippe Lejeune, quando:

[...] o narrador assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica (LEJEUNE, 2008, p. 17).

O final do poema *Omissão* abandona esse possível distanciamento e mostra uma profunda e dolorosa reflexão final:

É a morte que te chama?
 É tua própria história
 reduzida ao inventário de escombros
 no avesso do dia
 e não mais a esperança
 de uma vida melhor?
 que se passa, poeta?
 adiaste o futuro?

4.4 BANANAS PODRES EM TODAS AS PARTES DA POESIA

O título do livro **Em alguma parte alguma**, de 2010, sugere que a poesia está em nenhum lugar ou em todos os lugares. Da mesma forma, o tema das bananas podres está em todas as partes da poesia recente de Ferreira Gullar. Nesse livro, o

poeta retoma a sequência de poemas intitulados *Bananas podres*. *Bananas podres* 3 (GULLAR, 2010b, p. 44) relata uma conversa na quitanda. Mais uma vez, as bananas confundem-se com os clientes da quitanda na lembrança de um fato corriqueiro. O eu lírico ouve a voz e o riso tanto das frutas como das pessoas:

era uma tarde na quitanda
 e aquele calor
 acendia o perfume das bananas apodrecendo
 fato a que ninguém dava atenção

– Um vidro de perfume? Foi mesmo?
 – O enfermeiro Josias me contou
 – Então era virgem... pro vidro ficar engatado...
 – Foi atrás, rapaz! disse meu pai às gargalhadas.
 Tu não estás entendendo!

Todos falavam e riam excitadíssimos numa algazarra de pássaros a chilrear.
 Os olhos de meu pai se encheram de água tanto ele ria.

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

A assonância das formas verbais de acender, apodrecer, recender, descer e esplender sugere um movimento contínuo no qual os versos iniciais, de descrição do espaço, e os finais, de reflexão, envolvem amorosamente os versos da conversa. A palavra “perfume”, presente nos três tipos de versos, liga a quitanda, a conversa e o momento presente. O perfume está registrado na carne do poeta. O poema inventa a realidade onde o poeta recupera a figura do pai e o passado.

Em *Bananas podres* 4 (GULLAR, 2010b, p. 50-52), do mesmo livro, o eu lírico volta a mencionar o açúcar, e a sinestesia no uso de “vozes” como um “negro lampejo” e a antítese entre o adjetivo e o substantivo reforçam o caráter negativo do câncer que substitui o que é o mel da vida em outros poemas. O “apodrecer” toma o sentido de morrer concretamente.

A antítese, que se repetirá no poema seguinte da sequência, completa-se com a menção ao endereço da quitanda localizada, simbolicamente, no cruzamento da alegria com a morte por afogamento:

E pense bem: também
 um tumor é um ponto intenso
 da matéria viva,
 de alta temperatura
 como a gestar um astro
 de pus
 [...]

e assim também as vozes
 do açúcar
 (un negro
 lampejo)
 que assustam os mosquitos
 (nuvens deles)
 pairando no ar
 dos escusos cantos
 do depósito
 de frutas
 nos fundos da quitanda
 rua da Alegria esquina de Afogados
 [...]

exalando no ar o doce odor
 de bananas morrendo
 o que efetivamente ocorreu
 na cidade de São Luís do Maranhão
 ao norte do Brasil
 por volta de 1940...

E foda-se.

Essas indicações bibliográficas “precisas” (a quitanda, o nome do pai, os nomes das ruas, a cidade de São Luís, o Nordeste, as datas) podem ter valor metafórico e a intenção de criar contraste e não simplesmente identificar o poeta.

“Pense bem” é uma provocação ou ordem feita a uma segunda pessoa indireta, “você”. Segundo Philippe Lejeune (2008, p. 17), o artifício de usar a segunda pessoa em autobiografias aparece em “[...] *discursos* do narrador endereçados ao personagem que foi, seja para reconfortá-lo quando está em situação difícil, seja para repudiá-lo ou passar-lhe um sermão”.

No poema, o eu lírico se conforta devido à ocorrência do tumor que não é só a morte biológica do pai, mas é a desordem humana que interrompe a ordem natural dos sistemas de moléculas, do cosmos, dos sóis. Mas a ideia do “sermão” não é de todo alheia ao sentido do texto.

O poema termina com uma imprecisão. O corpo do eu lírico não quer mais sentir o cheiro, não quer ser mais o suporte ou o próprio arquivo. A imprecisão, prece ou praga, sugere um desejo de apagar a dor da ausência e a lembrança da quitanda, de seus fregueses e do pai. Jacques Derrida (1994, p. 64) observa que

“Uma imprecisão não teoriza, não se contenta em dizer o que é, ela grita a verdade, promete, provoca. Não é, seu nome o indica, nada além de uma prece”. O último verso é uma reação à provocação profunda que o eu lírico se faz ao dizer: “E pense bem: também/ um tumor é um ponto intenso”.

Esse desejo de destruir a memória e o registro é um sinal do mal de arquivo, pois o eu lírico está em um movimento pendular. Ao mesmo tempo que parece desistir do futuro, procura restaurar o arquivo quando anuncia, no início do poema, que a escuridão engendra o mel e o clarão do futuro. É também a decomposição das bananas que inventa um quase alvorecer na quitanda. Dessa matéria fragmentada, conflituosa e indecisa e do apelo da memória, o poeta cria um novo arquivo, o poema (DERRIDA, 2001).

Ferreira Gullar usa muitas referências espaçotemporais em seus poemas. A expressão “por volta de 1940” indica claramente a infância, assim como, em *Bananas podres 5* (GULLAR, 2010b, p. 59-60), também do livro **Em alguma parte alguma**, de 2010, a alusão à época da guerra. Esses momentos foram vividos na cidade de São Luís. Nesse poema, a imagem do doce odor das bananas, que remete à cidade, é substituída por bananas caracterizadas como feras que azedam em suas roupas negras. O tom do poema é mais desesperado: o tumor leva o eu lírico ao caos e à desordem.

O “chilreio” ouvido no *Bananas podres 3*, do livro **Em alguma parte alguma**, de 2010, transforma-se em “água chilra” resultante da forma não percebida devido à ausência de luz e à sua insignificância. Em *Bananas podres 5*, o trabalho de luto do eu lírico é compartilhado com os leitores e as bananas que se lamentam surdamente. O mundo da infância acabou em desordem, ou a morte, que é um ponto de inflexão nos processos de transformação:

bananas azedam em suas roupas negras
e ali
na polpa
o açúcar acelera a vertigem
em direção ao caos

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

(enquanto Newton Ferreira

discutia a guerra
 detrás do balcão
 de sua quitanda, próximo dali,
 na esquina de Afogados com a rua da Alegria)

e num alarido surdo
 aquelas pobres frutas
 – com prazo vencido –
 vão aos soluços
 perder-se na desordem

Os poemas de Ferreira Gullar que abordam o tema das bananas podres tratam dos temas universais como a passagem do tempo e da morte. Esses poemas são um exemplo de mal de arquivo na poesia desse autor, dizem respeito à sua vontade de anarquizar, de destruir e proteger o arquivo ao mesmo tempo. A ação de anarquizar é o processo que vai contra a existência do arquivo ou que provoca sua perda, em forma de esquecimento, seleção ou morte. Em face desse perigo, a ação de anarquizar também protege o arquivo. Duque-Estrada considera que:

[...] embora, por um lado, o pensamento habite o arquivo, embora o trabalho de interpretação, discussão, reflexão, se desdobre através do arquivo, há, por outro lado, a necessidade do pensamento se emancipar do próprio arquivo. Preservação e rompimento com o arquivo mostram-se, nesta dinâmica, como dois momentos inseparáveis um do outro (DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 2).

O tempo, o mar, o poema, a busca da própria identidade, a vida, o corpo, a doença e a morte são temas comuns, mas sob o signo das bananas podres, assumem um sentido apaixonado do eu lírico à procura do arquivo onde ele se esconde. O poeta busca o espírito do pai que retorna na memória sensorial em forma de cheiro das bananas apodrecendo (DERRIDA, 1994).

No *Poema sujo* e em outros poemas que se referem à imagem das bananas podres, criados durante e após o exílio do poeta, a questão social aparece com mais força. A questão do fazer poético é contemplada nos dois poemas do livro **Barulhos**, de 1987. Nos três poemas do livro **Em alguma parte alguma**, de 2010, o eu lírico volta-se para a figura do pai, justapondo os tempos da infância, da morte do pai e o atual.

A memória é individual, mas, o tempo todo, o eu lírico se insere na comunidade onde vive/viveu. Frequentemente, nos poemas, o cheiro das bananas podres parece segurar o tempo para o poeta traçar paralelos entre o presente e o passado. Esse vai e vem por tantos poemas e tantos livros, a percepção de que não

se disse tudo o que é significativo, a tensão, as dúvidas, as reflexões demonstram que não é fácil lidar com os fantasmas e que o trabalho de luto é interminável como diz o filósofo ao falar:

De um luto, de fato e de direito, interminável, sem normalidade possível, sem limite confiável, na realidade ou no conceito, entre a introjeção e a incorporação. Mas a mesma lógica, conforme sugerimos, satisfaz à injunção de uma justiça que, para além do direito ergue-se no respeito do que *não está*, não está mais ou ainda não está vivo, *presentemente vivo*. O luto segue sempre a um traumatismo. Tentei mostrar, noutra parte, que o trabalho de luto não é um trabalho entre outros. Trata-se do trabalho mesmo, o trabalho geral, característica por que se deveria, talvez, reconsiderar o conceito mesmo de produção – no que o liga ao trauma, ao luto, à iterabilidade idealizadora da exapropriação, portanto, à espiritualização espectral que opera em toda *tekhné* (DERRIDA, 1994, p. 134).

O eu lírico não se apropria da imagem do pai que permanece em sua alteridade. O que faz é criar o poema que “[...] não se repete, sempre reitera, ou seja, avança, sucede. Reiterar não é repetir [...]” (CARVALHO, 2012, p. 7). Para Jacques Derrida, como não se pode liquidar o outro, o luto é interminável, incontrolável. O luto total é impossível já que o outro não é digerido totalmente e reaparece espectralmente, mesmo que não se queira. Esse outro “[...] está perdido *para sempre*” (NASCIMENTO, 2004, p. 41).

O fantasma vem sempre do porvir e esta sempre por vir. Quando se faz o trabalho de luto, identifica-se o morto que é trazido para o presente. Mas conjurar um morto não impede que ele continue presente, assombrando e incomodando, pois:

[...] um fantasma não morre nunca, está sempre por vir ou por retornar [...] sente-se que o espectro olha, por certo através do elmo; ele espreita, observa, fita os espectadores e os videntes cegos, mas não vemos ver, ele permanece invulnerável sob sua armadura com viseira (DERRIDA, 1994, p. 136-137).

5 LUTO E ESPECTRALIDADE EM VOLTA A SANTIAGO DO CHILE

Em 2010, Ferreira Gullar lança seu livro mais recente de poemas, **Em alguma parte alguma**. Seu título foi retirado do verso “em alguma parte alguma da vida” do poema *Uma corola* publicado no livro. Em alguma parte alguma se refere a algo que não se encontra em nenhum lugar, portanto, difícil de encontrar em objetos ou espaços do cotidiano. Essa corola parece pintada em um quadro, pois não tem cheiro, não se acaba. Esse algo é durável, curtido pelos acontecimentos, duro como metal. É o elemento da flor que atrai a atenção. A corola também é sua maneira de fazer poesia e contrapõe-se à imagem da rosa, bela e efêmera, símbolo da perfeição poética.

Nos poemas, ressurgem os elementos do espaço poético como foi proposto neste texto. A imagem do guarda-roupa, no modelo de análise, é representante do elemento *móveis*. O guarda-roupa abriga momentos diferentes na história do poeta. Com o sentido de passado, tanto pode estar no livro de 1980, **Na vertigem do dia**, como no de 2010, **Em alguma parte alguma**, no poema *Volta a Santiago do Chile* (GULLAR, 2010b, p. 119-121). No poema, esse móvel aparece em um quarto de hotel. Já não é mais um móvel na casa de São Luís, mas de outra cidade, uma das várias do planeta por onde o poeta andou e anda.

O poema remete a um tema muito presente na obra de Ferreira Gullar: a política, ao aludir ao exílio político sofrido pelo poeta. Em setembro de 1973, Ferreira Gullar encontrava-se no Chile, no dia do golpe militar que derrubou o presidente Salvador Allende, e foge da cidade a seguir. Em 2009, voltou ao país para um congresso de poesia. Nesse poema, escreve sobre sua experiência de retorno à cidade e consequente reflexão sobre o passado e o presente do poeta.

Assim, o tempo (o exílio vivido no passado e o tempo presente) e o espaço (a cidade de Santiago do Chile) são elementos fundamentais nesse poema. A importância do tempo (cronos) e do espaço (topos) na apreensão do mundo levou Mikhail Bakhtin (1993) a criar o conceito de cronotopo para as narrativas do romance. Aqui, o conceito é aplicado ao poema.

A física moderna comprovou uma ideia antecipada por Bakhtin e seus seguidores: “[...] o observador é parte integrante da observação, e nela interfere” (SOBRAL, 2005, p. 138). Para formular o conceito de cronotopo, Bakhtin usou ideias de teóricos a respeito da natureza inseparável do tempo e do espaço e de que

diferentes épocas combinam esses dois elementos de maneira diversa (SOBRAL, 2005).

A teoria da relatividade proporcionou a base para a criação do conceito. A afirmativa de Bergson de que o tempo é construído artificialmente pela nossa inteligência, o tempo é apenas intuído, e a de Einstein de que o tempo é a quarta dimensão do real e que o espaço depende do tempo e pode ser por ele alterado reabilitam o tempo e o elevam à categoria de realidade primordial (REZENDE, 2006).

Para Mikhail Bakhtin, “[...] em arte e em literatura, todas as definições espaçotemporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional”. A contemplação artística:

[...] abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores (BAKHTIN, 1993, p. 349).

O conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin refere-se à indissociabilidade entre as categorias tempo e espaço em um texto. O cronotopo é um elemento da narrativa em que os indícios temporais e espaciais se fundem (LOPONDO; IGNATTI, 2010; RIBEIRO; LYRA, 2008; SILVA, 2009). O tempo e o espaço são interdependentes (SILVA, 2009) e relativos, diferentemente do tempo cronológico do leitor. A enunciação de um também enuncia o outro. Irene Machado, ao estudar a teoria de Mikhail Bakhtin, afirma que:

Há um momento específico na teoria do romance de Bakhtin em que o centro de reflexão é a delimitação do espaço como configuração precisa para se visualizar as marcas do tempo [...] e o espaço representado na narrativa como o principal eixo por onde escoia o próprio ser do tempo: o homem e sua linguagem (MACHADO, 1995, p. 186).

Adail Sobral resume assim as características básicas do conceito de cronotopo:

- (a) o tempo e o espaço estão ligados de modo intrínseco, necessário;
- (b) o tempo e o espaço são o continente da atividade, embora nem sempre se mostrem visivelmente nesta;
- (c) o tempo e o espaço unidos no cronotopo variam de acordo com as ordens, aspectos, séries ou momentos do universo (ritmos distintos entre os organismos, os indivíduos, as sociedades);

(d) o sentido de tempo e espaço não é único, variando de acordo com a posição do agente da percepção;
 (e) as categorias de tempo e espaço são históricas, pois variam em reação a alterações das necessidades humanas de percepção. Esses elementos, como se pode perceber, muito se aproximam da proposta de Einstein (SOBRAL, 2005, p. 139).

Lilian Lopondo e Angela Sivalli Ignatti (2010) conceituam o cronotopo “estrada” como a representação da trajetória ou da viagem dos personagens durante o tempo da aventura da narrativa. Nesse espaço, vigora o tempo da transformação e do autoconhecimento do indivíduo. O cronotopo da estrada é o deslocamento do homem no espaço concreto e saturado de um tempo mais substancial. Esse espaço tem o sentido real da vida e uma relação essencial com o herói e seu destino. A estrada é a metáfora do caminho da vida (BAKHTIN, 1993).

Fernanda Soares da Silva (2009, p. 28) realça o sentido de busca de identidade no cronotopo da viagem. A viagem é como “[...] um trânsito, um itinerário pela vida, em que os heróis se aperfeiçoam e se moldam espiritualmente, adquirindo certo reconhecimento do mundo e de sua imagem nesse”. Esses conceitos de cronotopos da viagem e de estrada ajudam a definir o cronotopo da viagem no poema *Volta a Santiago do Chile*.

A viagem é o tema do poema. A volta a Santiago é mais do que uma viagem à cidade, é uma viagem à própria história do poeta, depois de quase quatro décadas e já distanciado dos acontecimentos. Há um tempo histórico referencial que diz respeito ao governo socialista, à morte de Allende e à ditadura no Chile.

O cronotopo da viagem articula a história narrada em torno do deslocamento espaçotemporal de um protagonista (BAKHTIN, 1993). Os eventos narrativos no poema acontecem em função desse movimento: a chegada à cidade, o movimento pelas ruas e pelo espaço interior do eu lírico e a observação dos espaços interior e exterior do hotel.

Esse retorno à cidade não é muito claro já que o eu lírico se pergunta:

Estou de volta a Santiago
 ou não?
 É esta a cidade onde vivi?

É um momento de crise, de tensão. Nessa viagem, realiza-se a metáfora do caminho da vida. Em nenhuma outra cidade, o poeta teria essa experiência de vida. Nela se entrelaçam a história do Chile e a história particular do poeta. A percepção do contraste físico entre o passado e o presente e as sucessivas perguntas que o eu

lórico se faz associam a viagem à busca de sua identidade, um dos elementos constitutivos do enredo nos romances apontados por Mikhail Bakhtin (1993), na qual o herói reconhece sua imagem e a de seu mundo.

O eu lírico busca o passado sem encontrá-lo. Realiza duas viagens: caminha no presente, mas “viaja” ao passado através de suas memórias. O avião pousa, ao mesmo tempo, na Santiago atual, a cidade que está “lá”, e na cidade que está “dentro” e que é incêndio e perda. As duas viagens são feitas com aflição. No cronotopo da viagem, o eu lírico conclui que o passado é ele. Em si mesmo, o poeta percebe que está gravada a História, mas esse arquivo recalcado aponta para o passado (DERRIDA, 2001). Esse recalque deve-se à sobreposição do capitalismo ao passado. O passado é feito de uma ilusão política e os sentimentos do poeta não ecoam na sociedade do presente do poema.

A ausência de Allende não permite ao eu lírico encontrar sua identidade. O eu lírico não reconhece sua imagem, perdida no passado, e não reconhece seu mundo, pois há uma cidade e um país diferentes no presente. Duas histórias foram desenvolvidas: a do poeta e a do país e elas não se encontram.

Em *Volta a Santiago do Chile*, o poeta busca os lugares de sua memória, inclusive com a grafia em espanhol, como a Villa Olímpica, a Rua Carlos Antunez e o palácio La Moneda. Esses lugares o eu lírico não consegue mais reconhecer na cidade. Santiago do Chile é, no poema, o símbolo da transformação da realidade econômica, política e social que o poeta presenciou depois do fim da ditadura na América Latina, inclusive em seu país, o Brasil.

A memória reacende o que se apagou na matéria da cidade, mas o poeta não consegue restabelecer com ela seus laços afetivos, comunitários e históricos (LOPONDO; IGNATTI, 2010). O poeta chega à cidade e se movimenta nela. Seria uma visita comum não fosse o paralelo entre o passado e o presente. O passado é incêndio, perda, pânico, fuga, aflição, inferno. O presente é só surpresa: o aeroporto moderno; as avenidas, que já não são as mesmas; o barulho; o movimento intenso.

O desenvolvimento do poema não é linear, pois as reflexões sobre o passado e o presente se alternam como em um jogo. Observam-se no poema três dimensões: a dimensão “memória”, a dimensão “realidade” e a dimensão “Allende”.

O presente é retilíneo, anda para frente, converge com o tempo cronológico nessa dimensão “realidade”. A descrição da chegada à cidade é feita sem

existe um segundo poema intitulado “O passado sou eu”, um verso de reflexão do eu lírico relativo à sua situação na cidade atual.

O passado é a energia que, consumida pela vida diária, conduziu a criação do presente. O passado confunde-se com o poeta na dimensão “memória”. Após se perguntar se realmente voltou a Santiago do Chile, o eu lírico conclui que não, pois, mesmo o que permaneceu, foi mudado e transferiu-se para a dimensão “realidade”. Tropelias, gritos, aflições, paixões, insensatez e medo não existem mais. La Moneda não ilumina mais a cidade nem Santiago incendeia as convicções do poeta. No entanto, ele não quer se livrar do passado que é doloroso, mas faz parte dele. Além do mais, o passado é contraditório e apaixonante:

(Quem aqui ficou vivendo
o consumiu juntamente com o gás de cozinha e o leite
no café da manhã,
a cada manhã,
porque a vida quer viver e livrar-se do que finda,
a vida que em sua marcha
tudo apaga e muda
e tal modo que
mesmo o que permanece
não permanece o mesmo:
La Moneda não é La Moneda
Santiago não é Santiago
Nada resta das tropelias e gritos,
das aflições e paixões
da insensatez e do medo
que como um clarão a tudo então iluminava)

Por um breve instante, parece que o poeta tem o mal de arquivo que, segundo Jacques Derrida (2001, p. 118), pode significar sofrer de um mal ou arder de paixão e origina a perturbação desse arquivo. O mal de arquivo é “[...] não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde”. É ter uma vontade de arder de paixão, de ter o clarão de antes e dirigir-se ao arquivo “[...] com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”.

Em *Volta a Santiago do Chile*, os seguintes versos estão fisicamente no meio do texto:

Já no quarto do hotel
deitado olho o espelho em frente:

sua moldura polida, o armário de roupas e à direita
a janela
Allende não está
Não está na cidade não está no país

O eu lírico descreve o quarto do hotel: os objetos nos seus devidos lugares, ordem, calma, organização. No quarto, tudo é novo, o presente é confortável. Igualmente, o poeta também está calmo, deitado (talvez imobilizado?), dentro de uma moldura polida.

O armário de roupas remete a uma situação de segurança e proteção, de tempo passado bem familiar ao poeta. O presente é gentil e polido com o poeta, mas é-lhe tão estranho ao ponto de seu espelho não o refletir.

Ferreira Gullar tem vários poemas com o tema do espelho. Esse espelho tanto reflete, ou não reflete o eu lírico, ou pode estar enterrado em seu corpo. Segundo Jacques Derrida, o animal autobiográfico, ao escolher ou ser impelido a fazer sua confiança autobiográfica, traça ou retraça um caminho de si e empenha sua nudez sem pudor. Esse penhor, aposta, desejo ou promessa de nudez é impossível, talvez insustentável. Daí a necessidade de um espelho, único lugar para o retratado se ver inteiramente nu. “Onde uma certa cena autobiográfica se dispõe, é necessário uma psique [*psyché*], um espelho que me reflita nu dos pés à cabeça” (DERRIDA, 2002, p. 92).

O poema *Volta a Santiago do Chile* é sobre Allende; o eu lírico está identificando o morto e fazendo um rito de luto, trazendo-o para o presente. Como um espectro, Allende está no poema e na cidade (DERRIDA, 1994). Esses são os versos que apresentam a dimensão “Allende”, em volta da qual giram as outras duas. A dimensão “Allende” também envolve e intersecciona as outras duas; existe em função das outras e influi sobre elas. O eu lírico anda pela cidade real com o sentimento/sofrimento de que Allende não está.

Na dimensão “Allende”, o eu lírico não se harmoniza nem com o passado nem com o presente. Ele está em uma situação de contradição. De um lado, existem seu sofrimento, suas perdas e a idealização do passado; de outro, existem as mudanças políticas e o vigor econômico capitalista. Esses dois lados denotam a tensão entre o eu lírico e o espectro, esse espectro que paira sobre a realidade, assombra e incomoda.

O trabalho de luto realizado pelo eu lírico não impede que o espectro de Allende o siga pela cidade:

[...] fantasma ou aparição, sensível insensível, visível invisível, o espectro primeiramente *nos* vê. Do outro lado do olho, efeito de viseira, ele nos olha antes mesmo que o vejamos ou que não vejamos simplesmente. Sentimo-nos observados, às vezes vigiados por ele, antes mesmo de qualquer aparecimento. Sobretudo, e eis aí o acontecimento, pois o espectro pertence ao acontecimento, ele nos vê por ocasião de uma *visita*. Ele nos visita. Uma visita atrás da outra, visto que ele volta para nos ver, e que *visitare*, frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduz bem a recorrência ou a reaparição, a frequência de uma visitação. Esta não se caracteriza sempre pelo momento de uma aparição generosa ou de uma visão amigável; pode significar inspeção severa ou perquisição violenta (DERRIDA, 1994, p. 138).

Diante de si, o eu lírico olha para o armário, onde está guardado o passado. Como diz Ecléa Bosi (2003, p. 29), em alguns casos, procuram-se pelo resto da vida os cacos perdidos no fundo desconhecido dos armários, os fragmentos do que se perdeu.

O eu lírico tenta mirar-se no espelho, onde está o presente. E procura a janela que o iluminaria e permitiria sua integração à sua cidade, mas, por ser uma janela dura e polida, ele se nega a lançar-se por ela. Prefere entregar-se ao seu luto e velar o passado morto.

No entanto, a janela é um portal de comunicação. A “janela Allende” é a passagem entre a dimensão do passado e a dimensão do presente. Mais do que isso, a dimensão “Allende” funciona como uma lente que desvia os fluxos do passado e do presente em direção à sua unificação em um ato da memória, da justiça e da resistência ao esquecimento (DERRIDA, 2001). O eu lírico precisa juntar os dois tempos para tentar encerrar seu trabalho de luto.

Mas, segundo Jacques Derrida (1994), como não se pode liquidar o outro, o luto é interminável, incontrolável, pois o outro sempre reaparece espectralmente, lembrando a necessidade de se fazer justiça a ele.

A figura de Allende interrompe o fluxo para frente do tempo, faz o eu lírico retornar, dobra o tempo e provoca dor. O fato de Allende não estar presente modifica a percepção da realidade atual e gera dúvidas e questionamentos. A sua lembrança, recortada da paixão do passado, permite ao eu lírico interpelar o presente, que é bom, pois não há nada a temer, não há medo ou angústia, mas não há nenhuma esperança maior. A esperança do presente é imediatista, pragmática. A esperança é a questão que importa na dimensão “Allende”.

Como já foi dito, passado e porvir pertencem aos fantasmas. O fantasma vem do futuro. Allende vem do futuro; a afirmação de que não há nenhuma esperança maior refere-se ao futuro, pois, obviamente, a esperança diz respeito ao futuro. O eu lírico faz perguntas ao fantasma. Um poeta deve fazer isso. Essa é sua injunção: lembrar que não há esperança enquanto o passado for censurado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a verificar a presença de elementos espaciais nos livros que abarcam a produção poética de Ferreira Gullar de 1963 a 2010. Esses elementos compõem um modelo proposto e foram chamados como *corpo*, *móveis*, *quitanda*, *cidade*, *planeta*, *sistema solar*, *galáxia* e *universo*. O modelo surgiu da leitura do *Poema sujo* no qual os elementos *móveis*, *quitanda* e *cidade* remetem aos ambientes em que o poeta viveu em São Luís. O elemento *móveis* também remete a ambientes externos ao poeta, tanto no *Poema sujo* como em outros poemas. Os componentes *planeta*, *sistema solar* e *galáxia* referem-se a ambientes diversos, tanto geográfica como poeticamente. A integração do eu lírico a tudo que existe, memória, pessoas, política, sistemas sociais, poesia, objetos e à vida “com seu montão de estrelas e oceano” é confirmada pela menção ao *corpo* e ao *universo*.

No *Poema sujo*, esses elementos estão interagindo e dispostos em círculos concêntricos, em um sistema que é “Como uma coisa está em outra”. Além dos elementos espaciais, outras imagens foram realçadas do poema como o vômito, o movimento, as velocidades, os centros da vida, o tempo, a violência e a noite, o corpo, o eu, o galo, o enigma, o fantasma, o pássaro e o vento.

Os cinco livros de poesia escolhidos, **Dentro da noite veloz** (1975), **Na vertigem do dia** (1980), **Barulhos** (1987), **Muitas vozes** (1999) e **Em alguma parte alguma** (2010), provocaram a intenção de oferecer uma ampla visada sobre eles. Os livros, que formam um conjunto cronológico, possuem poemas com características – estéticas, temas, imagens poéticas e disposição dos versos na página – muito próximas. A escolha dos poemas obedeceu ao tema do espaço e, entre eles, os que melhor o representavam, reforçando as sequências temáticas de percepção, bananas podres e atuação política.

O espaço surge com força nos textos, mas é alterado pela presença dos cheiros, dos fantasmas do poeta, de sua memória ou engajamento político. O espaço poético está impregnado de vivência subjetiva, de passado e de questões sociais, especialmente, brasileiras.

Os poemas mostram um homem confundido com o povo, comum, e que se orgulha disso. Esses elementos do espaço poético, também comuns, cotidianos, o inserem em um espaço de todos, lugar de morar, viver, trabalhar e cheio de contradições e vigor. Esse é o espaço humano reconhecido nos objetos domésticos,

nos lugares públicos, na pobreza, no corpo, na alusão a obras de arte e a objetos celestes, nas dúvidas existenciais, na sujeira e no apodrecer. Esse reconhecimento ou intimidade do eu lírico com esses elementos, com os quais o leitor também se identifica, reforça o componente autobiográfico e a presença concreta da identidade do poeta nos poemas.

O espaço, construído como um processo histórico, onde acontecem as trocas sociais, lugar de movimento e mudança, é recriado poeticamente. Na poesia de Ferreira Gullar, a memória tem um significado preponderante nessa recriação. No espaço poético, realiza-se o esforço de neutralizar o que leva ao esquecimento, o presente chama pelo registro das lembranças, pelo estabelecimento da relação entre o presente e o passado e pela releitura do tempo vivido.

No processo da memória, o corpo presente é capaz de recriar o passado. Na poesia de Ferreira Gullar, o corpo do eu lírico é o arquivo que registra o passado. O corpo é fundamental, funciona como arquivo, reúne os significados. No âmbito do arquivo, acontece o paradoxo de esquecer e lembrar, proteger e destruir.

A história do cotidiano insere-se na história de todos. A veracidade do autor diz respeito aos valores da sociedade no momento da escrita. O que interessa ao leitor é o que emerge do cotidiano ou da memória como sinal escolhido para representar o eu lírico e a sociedade onde, ambos, poeta e autor, vivem ou viveram.

A responsabilidade com a memória emerge dos poemas. O poeta se impõe a obrigação de lembrar, de dar sentido ao que se viveu. O respeito ao que permaneceu surge com força junto com sua opção política e estética. Após o golpe militar, Ferreira Gullar produz uma obra em que avulta sua participação nos acontecimentos políticos.

A memória recria os tempos vividos e aponta para o fluxo da vida e o futuro. A identidade pessoal confunde-se com a identidade coletiva. O exílio da pátria, da cidade da infância, de sua família, a violência e o pós-exílio ajudam a moldar essa identidade. As preocupações com a história e o combate ideológico são acompanhados por preocupações subjetivas relativas à poesia, ao fluir do tempo, ao corpo, à memória, à morte, à fragilidade da vida e às relações sociais (LAFETÁ, 2004b, p. 123-124).

O poeta não está sozinho e sente que não existe só, sem o outro, sem a sociedade. Conjurado a agir politicamente, o poeta usa a língua para testemunhar. A palavra é seu instrumento para mostrar sua herança. Escrever é exorcizar o

fantasma e compartilhar o exorcismo com o leitor. Nos poemas, o eu lírico fala aos seus espectros e em nome deles.

O trabalho de luto presente nos poemas se refere a um compromisso com o futuro. Como um fantasma está sempre vindo, reaparecendo, incomodando, questionando, não se escapa dele. Fazer justiça é herança daquele que não é visto, mas vê aquele que é chamado e o liberta dessa injunção. Para garantir a chegada do futuro, é necessário resgatar a memória, fazer justiça e resistir ao esquecimento.

Para arrematar, os versos de Ferreira Gullar, do poema *Inimigo oculto*, de **Em alguma parte alguma** (GULLAR, 2010b, p. 92), podem levar o leitor a refletir a propósito do espaço e de uma espera que pertencem a todos nós:

dizem que
em algum ponto do cosmos

(le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie)

um pedaço negro de rocha
– do tamanho de uma cidade –
voa em nossa direção

perdido em meio a muitos milhares de asteroides
impelido pelas curvaturas do
espaço-tempo
extraviado entre órbitas
e campos magnéticos
voa
em nossa direção

e quaisquer que sejam os desvios
e extravios
de seu curso
deles resultará
matematicamente
a inevitável colisão

não se sabe se quarta-feira próxima
ou no ano quatro bilhões e cinquenta e dois
da era cristã

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre a lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-90.

ASSIS, Maria do Socorro Pereira de. **Poema sujo de vidas**: alarido de vozes. 2011. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/16/TDE-2011-07-29T164741Z3389/Publico/432764.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. In: _____. **A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1993. p. 211-362.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: _____. **Céu, inferno**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010. p. 171-186.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 1. ed. reimpr. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **A espectralidade como diferença**: uma interpretação da poesia segundo Jacques Derrida. 2012. 10 f. Comunicação apresentada no XV Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia em Curitiba, PR, out. 2012.

DAMAZO, Tito. **Ferreira Gullar**: uma poética do sujo. São Paulo: Nankin, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei**: o fundamento místico da autoridade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. Freud e a cena da escritura. Trad. Pedro Leite Lopes. In: ____ **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 289-338.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. **O animal que logo sou (A seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Jamais se renuncia ao arquivo: notas sobre *Mal de Arquivo* de Jacques Derrida. **Nat. hum.**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-11, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302010000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 nov. 2012.

FARIA, Alexandre. *Poema sujo*: a viagem, o corpo, apontamentos para leitura de outra canção de exílio. In: _____ (Org.). **Poesia e vida**: anos 70. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007. p. 71-81.

FONSECA, Orlando. Alegoria: modernidade e maturidade na poética de Ferreira Gullar. **Revista Letras**, Santa Maria, n. 3, p. 1-11, jan./jun. 1992. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r3/revista3_10.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

FULLY, Suzana Maria de Abreu Ruela. **Leitura do Poema sujo de Ferreira Gullar**. 2005. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEJZE/1/leitura_do_poema_sujo_de_ferreira_gullar.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **A casa do poeta**. 1993. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=>. Acesso em: 12 nov. 2012.

GOMES, Fernanda Antunes. **A arte de cronicar em Ana Paula Tavares**. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/GomesFA.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

GULLAR, Ferreira. A história do poema. In: **Toda poesia**. 5. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 7-11.

_____. **Barulhos** (1980-1987). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010a.

_____. **Em alguma parte alguma**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010b.

_____. Fernando Pessoa: a razão poética. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1996. Mais!, Caderno E, p. 3.

_____. O poeta e suas histórias. **Bravo!**, Rio de Janeiro, n. 158, p. 24-31, out. 2010c.

_____. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **Rabo de foguete**: os anos de exílio. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. Dois pobres, duas medidas. In: _____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004a. p. 226-240.

_____. *Traduzir-se*: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004b. p. 114-212.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LOPONDO, Lilian; IGNATTI, Angela Sivalli. Tempo, espaço e reconhecimento em *Ensaio sobre a cegueira*. **Todas as Letras**, Feira de Santana, v. 12, n. 2, p. 58-62, 2010. Disponível em:
<http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/02_artigo_lilian_lopondo.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

MACHADO, Irene A. A sátira menipeia. In: _____. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 180-207.

MARINHO, Samarone Carvalho. **Um homem um lugar**: geografia da vida e perspectiva ontológica. 2010. 336 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-12082010-135817/pt-br.php>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

MARTINS, Matheus Silva. **A vida em construção**: o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar. 2006. 148 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEJQT/1/disserta__o_matheus_silva_martins.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

MELO NETO, João Cabral de. **Antologia poética**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

NASCIMENTO, Evando. O estrangeiro, a literatura - a soberania: Jacques Derrida. Trad. Orlando Nunes de Amorim; Silvana Vieira da Silva Amorim. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 33-45, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/239>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

PAIVA, Carlyne Cardoso de. **As muitas vozes da morte**: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-24112009-104107/pt-br.php>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen**: tempo e espaço. 2006. 158 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=42879>. Acesso em: 12 nov. 2012.

RIBEIRO, Anália Keila; LYRA, Maria C. D. O processo de significação no tempo narrativo: uma proposta metodológica. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 13, n. 1, p. 65-73, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n1/08.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

SAID, Edward Wadie. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SAMPAIO, Cláudia Dias. Serpente em convulsão: poesia e dramaturgia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 19, p. 87-99, ago./dez. 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero19/Terceira_Margem_n19_-_final.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008a.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. **Boletim Gaúcho**, Porto Alegre, n. 21, ago. 1996, p. 7-14.

_____. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. 6. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008b.

SARTRE, Jean-Paul. Que é escrever? In: **Que é a literatura?** 3. ed, 2. impr. São Paulo: Ática, 2004. p. 9-32.

SILVA, Fernanda Soares da. **O cronotopo narrativo de viagem no romance latino-americano do século XX: *El hablador***, de Mario Vargas Llosa. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande, 2009. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=161626>. Acesso em: 12 nov. 2012.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 123-150.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

VERDI, Eunaldo. **Graciliano Ramos e a crítica literária**. Florianópolis, Ed. UFSC, 1989.