

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CARLYNE CARDOSO DE PAIVA

AS MUITAS VOZES DA MORTE:
UMA LEITURA DA POESIA DE FERREIRA GULLAR

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

AS MUITAS VOZES DA MORTE:
UMA LEITURA DA POESIA DE FERREIRA GULLAR

Carlyne Cardoso de Paiva

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Bosi

São Paulo
2009

In Memoriam

A meu pai, *Benedicto Cardoso de Paiva*, luz que guia minha vida.

À minha tia, *Ana Maria da Silva Faria*, que muito amei e com quem aprendi a compreender o outro.

A meu tio, *Ernesto Cardoso de Paiva*, exemplo de bondade, generosidade e compaixão.

Aos meus avós paternos, *Ernestina d'Ávila Paiva* e *Luis Cardoso de Paiva*.

Aos meus avós maternos, *Maria Aparecida da Silva Faria* e *Geraldo Rodrigues de Faria*, aos tios: *Bárbara Cardoso da Silva*, *Sebastião Rodrigues de Faria*, *Tereza* e *Ditão*; perdas incomensuráveis durante o Mestrado.

Ao *Guto*, anjo lindo com quem aprendi a amar.

Ao *Flavinho*, cúmplice nas brincadeiras de infância e decobertas da adolescência.

À pequena *Daniela*, que no início do meu Mestrado, ensinou-me o quanto somos frágeis e impotentes diante da morte.

Ao *Vitor* e ao *Thiago*, porque há alunos que nos cativam apenas com gestos e olhares afetuosos.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Viviana Bosi, por ter contribuído imensamente com minha formação. Pela maneira com que sempre me incentivou, apoiou-me e acreditou em mim. Pela oportunidade de convivência e paciência com a qual me ensinou o verdadeiro significado de autonomia, espírito crítico e aprendizagem. Palavras sempre serão poucas para expressar meus sentimentos de gratidão: não poderia ter tido orientadora melhor.

À Profa. Dra. Maria Julia Kovács, pelo diálogo constante sobre a morte que tanto contribuiu para as reflexões contidas nesta dissertação. Pela generosidade com me acolheu em seus cursos.

À Profa. Dra. Betina Bischof e Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, pelas imensas contribuições na qualificação. Pelas palavras acertadas e críticas construtivas; gestos que me incentivaram a aprofundar ainda mais minha pesquisa.

Aos meus colegas do grupo de estudos: Anderson, Andrea, Carlos, Maurício, Paulo, Rodrigo, Silvana e Valéria, pelos ensinamentos durante o percurso de minha pesquisa.

Aos secretários do departamento: Ângela, Luiz, Sueli e Zilda.

À minha mãe, exemplo de coragem e persistência, obrigada pelos sábios conselhos e apoio durante a pesquisa.

Ao meu irmão, Esdras, mão amiga nos instantes mais árduos.

À Martha, Patrícia e Renata, pelo imenso auxílio nos momentos mais difíceis.

Aos amigos: Eni, Oliver e Suzana, pela agradável convivência.

Aílton, Andrea, Acauam, Maria Aparecida e Thais, agradeço pelas animadas conversas sobre morte e conselhos sobre vida.

Aos amigos do Grupo de Referência: Alfia, Everaldo, Lucicleiz, Marcos, Maria, Maria Madalena, Marlene, Marta, Miguel, Mariângela, Sandra, Simone e ao assessor, Claudio, pela motivação constante. À Cecília, Regina e Sandra, do DOT-P. Aos professores de Língua Portuguesa que participaram da “Sala dos Professores” das DREs Butantã e Campo Limpo.

Aos monitores do projeto Escola da Juventude na DE Leste 5. Aos alunos, coordenadores e gestores das escolas, pelo diálogo sempre presente.

Ao Adriano, à Geicy e as crianças do EDD, pela companhia afetuosa nos finais de semana de 2007.

Aos colegas de trabalho e aos alunos das escolas por que passei.

RESUMO

Nas obras iniciais (*A Luta Corporal*, 1953 e *O Vil Metal*, 1960) de Ferreira Gullar, o tema da morte na poesia de Ferreira Gullar conflui para uma reflexão sobre a transitoriedade dos seres e objetos perante a inexorabilidade do tempo.

Nos Poemas de Cordel (1962-1967) e *Dentro da Noite Veloz* (1975), o poeta, com vestígios de sua poesia engajada, dá voz, identidade e nome ao homem comum que vive na sociedade e conseqüentemente à morte deste homem considerado trivial pelo meio em que está inserido, remetendo-nos à maneira como o início do século XX é diagnosticado por Ariès (1977): o período em que a “morte se esconde”, e que ele denomina como sendo a morte invertida. Desde então a sociedade expulsa a morte dos cidadãos comuns, sobrando apenas reverências aos homens de Estado. Gullar também denuncia a falta de atenção e desvelo da sociedade para com o homem sem *status* social. Em sua contestação, o poeta imortaliza, nomeia e dá identidade ao cidadão anônimo, que passa a ter voz no poema.

Para preservar-se de uma ameaça de aniquilação pessoal, Gullar concebe o “Poema Sujo” (1975), composto de memória, perda, elaboração do mundo perdido e amor à vida. A partir de então, o tema da morte passa a ser cada vez mais constante na poética de Gullar.

Não somente com a ameaça da própria morte, mas com a perda concreta de amigos e familiares, essa passa a ser concebida em sua poesia, com maior intensidade e sensibilidade. Em um crescente, a morte toma forma *Na Vertigem do Dia* (1980) e *Barulhos* (1987), adquirindo maior vigor em *Muitas Vozes* (1999).

Em “Rainer Maria Rilke e a morte” (2004), há um diálogo iminente entre a poética de Gullar e Rilke. Neste, a morte aparece como uma figura alegórica que está em toda a parte, seja no interior, seja no exterior do indivíduo, sempre conspirando para que o momento fatal se realize. Ela é um germe que nasce no coração do homem e que se desenvolverá no decorrer de sua existência, tomando-lhe o corpo. No tom apropriado e na medida correta, Gullar homenageia e dá voz aos conceitos rilkeanos, sem com isso ferir-se enquanto poeta. Sob o prisma conceitual do lírico alemão, concede vida singular e respeitável à suposta circunstância da morte concreta de Rilke.

Palavras-chave: Ferreira Gullar, Morte, Poesia Contemporânea

ABSTRACT

In Ferreira Gullar's first books (*A Luta Corporal*, 1953 and *O Vil Metal*, 1960), the issue of death converges in his poetry towards a reflection about the transitoriness of all beings and objects in view of time inexorability.

In *Poemas de Cordel* (popular poems that first emerged in the Northeast region) (1962-1967) and *Dentro da Noite Veloz* (1975), the poet gives voice, identity and name to the ordinary man living in society, and consequently to this man's death, considered trivial by the environment where he is inserted. It brings the reader to the way which the beginning of the 20th. century is diagnosed by Ariès (1977): the period when "death is hidden", that he calls "the inverted death". Since then society evicts death images from ordinary citizens, and what is left are reverences to statesmen. Gullar also denounces society's lack of attention and zeal with regards to man with no social status. In his challenge, the poet confers immortal identity to the anonymous citizen, who takes an active voice in the poem.

In order to get preserved from the threat of his personal annihilation, Gullar conceives "Poema Sujo" (Dirty Poem) (1975) consisting of memory, elaboration of the lost world and love for life. From then on, the subject matter of death has increasingly become more constant in Gullar's poetics.

Not only under the threat of his own death, but after the concrete loss of friends and family members, death started to be conceived more intensely and with more sensitivity in his poetry. Death increasingly takes shape in *Na Vertigem do Dia* (1980) and *Barulhos* (1987), and thus achieves more strength in *Muitas Vozes* (1999).

In "*Rainer Maria Rilke e a morte*" (2004), an imminent dialogue between Gullar's and Rilke's poetics is established. Death appears in this latter's works as an allegoric figure which is everywhere, either inside or outside the individual, always conspiring for the fatal time to be accomplished. It is a germ which sprouts in man's heart and will grow throughout his existence, taking over his body. With an appropriate note and the right measure, Gullar pays homage and gives voice to the Rilkean concepts, without erasing his own style as a poet. Under the conceptual prism of the German lyricist, he gives singular and respectable life to Rilke's supposed death circumstance.

Key words: Ferreira Gullar, Death, Contemporary Poetry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. UM PANORAMA DA MORTE NAS OBRAS INICIAIS	12
1.1 <i>A Luta Corporal</i>	12
1.2 <i>O Vil Metal</i>	21
1.3 <i>Neoconcretismo</i>	24
1.4 <i>Romances de Cordel</i>	27
1.5 <i>Dentro da Noite Veloz</i>	32
1.6 <i>Na Vertigem do Dia e Barulhos</i>	36
2. A MORTE CONCRETA EM MUITAS VOZES.....	45
2.1 Aforismos sobre a Morte	57
2.2 O Sujeito e o Tempo.....	60
3. RAINER MARIA RILKE E A MORTE	70
REFLEXÕES FINAIS.....	100
BIBLIOGRAFIA	103
ANEXO	112

INTRODUÇÃO

Em nossa dissertação, selecionamos poemas que abordam o tema da morte para analisarmos quais são as suas vertentes na poética de Ferreira Gullar. Por ser um tema demasiado extenso e com diversas ramificações, e como nosso intuito sempre foi primar por uma pesquisa qualitativa, escolhemos para o nosso *corpus* poemas do autor que privilegiam a morte humana e concreta¹. Poucos dos que serão analisados não abordarão este assunto, mas eles se fazem necessários para a compreensão do amadurecimento da obra de Gullar.

Em Gullar, como em outros grandes poetas, a morte se torna uma constante progressiva. Ela adquire contornos cada vez densos, transitando de uma simples consciência da efemeridade dos seres, nas obras iniciais, a profundas reflexões, tendo como objeto as perdas do sujeito que, muitas vezes, percebe-se enlutado.

Como não visaremos desenvolver todos as nuances da morte, já que nosso recorte é realizar leituras mais atentas das poesias analisadas, destacaremos apenas os poemas mais ilustrativos e que nos subsidiem a demonstrar a trajetória da morte na poética do autor e que comporão grande parte do primeiro capítulo.

As poesias que integrarão o nosso *corpus* foram compiladas do livro *Toda Poesia* (2000), com exceção do poema “Rainer Maria Rilke”, que ainda não está incluso na obra completa. Preferimos respeitar a decisão de Ferreira Gullar ao retirar do conjunto de sua obra poética seus primeiros poema, que se encontram reunidos em *Um pouco acima do chão* (1949)².

¹ A psicologia social elaborou conceitos para compreender diferentes noções relativas à morte: de um lado a morte concreta, que significa a supressão total da vida e de outro, existem as mortes simbólicas que implicam em perdas como: separação, fases do desenvolvimento humano, doença, psicose, entre outros (Kovács, 2000).

² Notadamente, o livro tem pouco valor literário por ser uma obra imatura, em que o adolescente Gullar ainda está se descobrindo e se firmando como poeta. Formado por poemas de formas fixas e imagens demasiadamente recorrentes e miméticas, é quase impossível reconhecermos neste livro o poeta de *Toda Poesia*.

A fortuna crítica do poeta ainda se faz escassa, tendo como de maior relevância para a nossa dissertação, uma tese de Villaça (1984) e alguns ensaios escritos por Bosi (2004), Lafetá (1982) e Martinelli (1997). Os quatro autores afirmam ser o “Poema Sujo”(1976) um marco, um divisor de águas no desenvolvimento da poética de Gullar. Antes, o que encontramos nas obras primeiras do poeta é a subjetividade ligada artificialmente às questões sociais. Lembra-nos Bosi (2004, p.10) que a união entre sujeito e objeto “só se realiza quando a alma consegue objetivar-se na mesma medida em que a história consegue subjetivar-se entre os ritmos e as figuras de linguagem”. Esta conjunção maior entre o poeta e sua poesia elabora-se, em sua obra, a partir dos anos 70.

Já membro do Partido Comunista (1964) e exilado de seu país (1971), Gullar percebe que a procura deva se efetuar não no outro mas na sua relação mais intrínseca consigo mesmo. Em “Poema Sujo”, deparamo-nos com a singularidade do poeta presente em muitas vozes³, com nuances autobiográficas e particularidades que somente quem presenciou é capaz de relatar. O poema, tido como obra prima, é justamente aquele em que o poeta faz um mergulho em sua meninice e juventude, à procura do legado mais verdadeiro que poderia nos transmitir, quando a ameaça da própria morte se faz iminente e presente. Ao ver seus amigos de exílio morrerem ou “sumirem”, não é somente a morte do outro que se faz íntima, mas a possibilidade da sua própria destruição e, para preservar-se desta ameaça de aniquilação durante a busca de se fazer presente no mundo, escreve o “Poema Sujo”, que “reconstitui por associações da memória, a mais funda identidade, tábua de salvação a que recorre o narrador ao recompor o vivido no momento em que o arrasta à destruição o redemoinho da história política” (Arrigucci Jr, 1998). Conforme suas palavras, Gullar escreveu o que pensa ser seu “testemunho final”, um poema de memória, da perda, da

³Villaça (1979), já atenta para a questão das muitas vozes presentes em “Poema Sujo”. Diz ele a respeito do mesmo: “há muitas vozes num poema. Juntamente com a voz que o leitor realiza em uma forma particular, muitas outras vozes ressoam, com maior ou menor clareza, mas sempre ansiosas. E não adianta realizá-las todas: as ambigüidades se multiplicam no espaço do poema e da História”. Continua dizendo que o poema é “um outro, é a possibilidade quase sem limite de muitos outros. Fica também a certeza de que o poema abriga a multiplicidade da nossa própria voz.”

recomposição do mundo perdido e do amor à vida, um “*poema-limite*”(Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura*, 1998, p.44).

Como um relato de vida, muitas são as morte simbólicas que aparecem no “Poema Sujo”, com a coexistência sobreposta de dois sujeitos líricos, como bem destacou Villaça (p.156): podemos perceber que o diálogo entre o homem e o menino que este foi traz um saudosismo da infância no qual a morte e a perda se fazem presentes, ao mesmo tempo que o poema eclode numa exaltação da vida.

Segundo Martinelli (1997, p.45), o “Poema Sujo” redimensiona “o plano estético-formal em que se dá o acontecimento da obra. Daí em diante, a poesia de Gullar assumirá a figura do *paradoxo* como elemento inalienável de sua presença crítica e reflexiva confronto da *persona* lírica com os materiais do poema.”

Tendo em vista a riqueza e a complexidade do “Poema Sujo”, não nos dedicaremos a ele, por ser um texto que exige uma longa atenção além do que poderíamos abarcar em nosso recorte. Para contemplar devidamente os tipos de morte nele presentes, provocaríamos uma grande digressão no trabalho, capaz de retirar o foco e o objetivo deste.

A partir do “Poema Sujo”, a morte passa a ser cada vez mais presente e intrínseca na obra de Gullar. Adquirida uma poética mais intensa, em que há a busca pela própria identidade como escritor, e já sem o engajamento imediato com vertentes políticas ou literárias subjacentes da época, mas com a preocupação primeira de encontrar sua voz própria; Gullar passa a escrever livros cujo estilo se torna mais definido.

Ziller (2006), realiza uma vasta e densa pesquisa sobre o engajamento político de Gullar através da literatura. Porém, como nosso intuito não será construir uma análise que prime apenas pelo sociológico na obra do poeta, utilizaremos-la apenas para nos reportarmos ao período de poesia mais engajada (concretismo, neoconcretismo e poemas de cordel), em que o contexto histórico se torna essencial para a compreensão da obra.

Sobre a morte em “Muitas Vozes”, encontramos apenas uma resenha de Arrigucci Jr (1999), publicado em num jornal, por ocasião do lançamento da obra. O autor percebe que foi necessário ao poeta passar com grandes acontecimentos para que a grande poesia deste livro fosse realizada: “o exílio, depois a morte rondar perto, familiar e sem ênfase; os mortos restarem no abandono do chão impenetrável; o silêncio crescer dos ausentes ao cosmos até a estridência”. A complexidade da síntese poética que se acha neste livro em que os temas da identidade, do tempo, e da linguagem se defrontam com a morte é resultado formal de uma longa e densa experiência.

1. UM PANORAMA DA MORTE NAS OBRAS INICIAIS

Nos primeiros livros de Gullar, notamos a questão da morte se manifestando através da consciência da efemeridade dos seres pela perspectiva do sujeito associada aos objetos que o rodeiam. Poemas como “A Pêra” e “Galo Galo” nos demonstram o que vem a ser uma imagem recorrente neste momento inicial de sua poética. Sobre a *Luta Corporal*, assegura-nos Villaça (1982, p.7) que nesta poesia primeira pode-se encontrar a temática insistente do “embate do sujeito, que aspira a uma expressão de lucidez, contra o seu arrastar num tempo indiferente que passa, mata e continua a passar”. Para ele, existe uma batalha contra o tempo, em que se trava a luta central de um objeto cujo destino “é perder-se no ‘pó sem voz”.

1.1 A Luta Corporal

Como já foi dito anteriormente, selecionamos dois poemas para o nosso *corpus* em que aparecem de maneira nítida a forma inicial de como o poeta reflete sobre a morte. Em “As Pêras”, podemos observar a exemplificação da oposição complementada entre os dois tempos. Logo na primeira estrofe é de se notar como as concepções destes dois tempos se complementam. A pêra, em sua breve existência e certa de sua morte, interage com o relógio, que se faz absoluto para ela:

As pêras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
Oh as pêras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As pêras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas

para nada.

O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é cansaço
de si. As pêras se consomem
no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só.

O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre o nada.
O dia das pêras
é o seu apodrecimento.

É tranqüilo o dia
das pêras? Elas
não gritam, como
o galo.

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte.

Para o eu-lírico, parece não haver significação na existência da pêra: ela está destinada ao nada. A existência da pêra se faz no agora, não há uma história que a identifique como ser, pois a vida não se abre sobre o passado para significá-lo criticamente no presente e lançar-se no futuro. O relógio que, guardando o tempo impessoal, poderia abrigar a transitoriedade da pêra não o faz. Seu tempo gera-se de modo paralelo e aparentemente independente ao da pêra. A superioridade que se traduz em total autonomia do relógio em relação à pêra, fazendo-se indiferente à mesma, pode ser observada no poema pela disposição física do relógio em relação as frutas no prato, estando acima delas. O movimento que se dá nas duas primeiras estrofes, realiza-se pela decomposição das pêras que já se encontram em processo pós-morte e se antagonizará com o tempo estático do relógio: “Ele trabalha/no vazio: sua voz desliza/fora dos corpos”. Temos então uma não-simetria que gera uma relação de independência entre o relógio e os corpos, representando, de um lado, o tempo impessoal, e de outro, o cotidiano.

Ainda na segunda estrofe, encontramos uma tentativa do eu-lírico de controlar a morte e portanto a vida das pêras, e mais do que isso, cogitando a possibilidade de empregar meios para obter o controle do tempo absoluto e comandar, desta maneira, a morte sujeita das pêras. Temos aqui, a ação do ser humano na tentativa de comandar o tempo que está acima das frutas e porventura dele. É a idéia explícita do homem moderno que se pensa onipotente e capaz de possuir o controle de sua vida e dos demais seres. Aquele que se vê não como parte integrante da natureza, mas acima dela e que portanto talvez seja capaz de interferir na natureza das pêras a seu bel-prazer. O homem que com a revolução industrial tem se distanciado cada vez mais de uma relação similar, apesar de não igualitária, com as demais espécies da natureza. Ele se vê capaz de construir impérios econômicos e industriais que lhe oferecem a sensação de domínio e poder, não somente sobre si e seus semelhantes, mas também para com os demais seres vivos.

No poema, o que parece levar as pêras à morte, é um não-sentido para suas existências. A questão essencial não é o fato destas frutas viverem em si mesmas, como

todos os seres citados no poema, mas o de “se” apodrecer⁴ por não servir, não ter utilidade nenhuma. Não há propriedade em seu desenvolvimento vital. Assim como as pêras e o relógio, o gato e os móveis não se cruzam, não se tocam, passando em seu nada, juntamente com as flores e o eu-lírico, cada qual em seu espaço a transitar pela vida.

A efemeridade do tempo que levará à “morte” dos seres e objetos está nitidamente vinculada à luz: é durante o dia que ocorre o apodrecimento das pêras e é a presença da luz que torna possível ao poeta observar os ardores vermelhos e azuis das flores. A luminosidade também se faz presente de maneira implícita no poema: “fulgor” e “doirado”, sinalizando a morte das pêras, que já estão prontas para o nada. A concepção da luminosidade atrelada à morte, que tem indícios de se estabelecer nas obras iniciais, acompanhará boa parte da poética de Gullar, como veremos detalhadamente, adiante.

Tanto o eu-lírico, quanto o gato, a pêra e a flor, carregam consigo a morte através da luminosidade. O gato que vive o seu **dia**, a flor com seu **ardor**, a pêra em seu **fulgor**; o galo, que tem hábitos estritamente diurnos e o eu-lírico a observar e retratar a cena ocorrida com plena luz do dia, fazem com que o poema inteiro seja transpassado pela luz da vida, que em Gullar está intrinsecamente ligada à morte.

O eu-poético vivencia o impasse no qual ele percebe a transitoriedade dos seres, causando o esmorecimento do sujeito em relação à efemeridade da vida e que poderá ser

⁴ A pêra é vista pelo eu-lírico como aquela capaz de auxiliar em sua própria “morte” e portanto “se” apodrecer, por estar cansada de sua forma e doçura: “As pêras,/ conluídas, gastam-se no/fulgor de estarem prontas/para nada./”

resolvido através do canto sugerido na poesia⁵. O canto, fundamental no poema, é estabelecido primeiramente de uma maneira física, “um arco/ efêmero fora do/ coração”, para logo na estrofe seguinte ser configurado como um princípio metafísico, em que o sujeito se torna imortal diante do objeto. Há aqui uma perspectiva de que a vida importa mais do que o produto desta, prevalecendo a concepção de que para viver seja necessário produzir algo para a continuidade e conseqüentemente posterioridade do ser, mantendo-o eterno, neste caso: o grito.

O canto é um elemento que aparece na poesia com uma função importante de tentar calar a morte: “can-/tando o galo/ é sem morte”. Uma resistência fundada na idéia de que o canto é o único capaz de assegurar a durabilidade do indivíduo, de que esse poderia retirar o ser do nada ao se estabelecer para além do existir. É um canto que se faz agregador, pois o ser humano é capaz de ouvi-lo. E é essa ligação, esse encadeamento, essa aproximação com o outro que faz o galo resistir à morte. A eternização se dá a partir do canto, ou seja, enquanto houver o grito, haverá vida.

É possível traçar um paralelo entre o galo com a figura do poeta: este cantando, nunca morre, sobrevive através de seus cantos, de suas palavras, do arco efêmero que cresce fora e junto ao coração: é o que fica e o que eterniza o ser sem morte. Para Lafeté (1982, p.86), nem o canto do galo, nem o brilho da pêra seriam inúteis, destinados apenas à morte, mas teriam uma função, sempre numa direção positiva, isto 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”.

⁵ A propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência, pode, como sabemos, dar margem a dois impulsos diferentes na mente. Um leva ao penoso desalento [...] ao passo que o outro conduz à rebelião contra o fato consumado. Não! É impossível que toda essa beleza da Natureza e da Arte, do mundo de nossas sensações e do mundo externo, realmente venha a se desfazer em nada. Seria por demais insensato, por demais pretensioso acreditar nisso. De uma maneira ou de outra essa beleza deve ser capaz de persistir e de escapar a todos os poderes de destruição. (FREUD, 1917)

O canto também se faz presente em “Galo, Galo”, cujo grito é emudecido e finalizado pela morte, visto que o tema central deste poema parece ser a linguagem que se esvai, que se faz inútil, tornando-se apenas um “mero complemento de auroras”, em que até “a pedra, a tarde, o próprio feroz galo”, subsistem a ele. Nestes poemas, como bem diz Villaça (1984, p.18) “a meditação poética sobre o tempo, a morte, a natureza reificada [...] jamais se transforma em pura negatividade”. Acreditamos que isto ocorra na presença de um movimento de resistência a favor da vida: o “grito” eternizaria o poeta e o galo que sobreviveriam à morte.

GALO GALO

O galo
No saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Pára.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
- que faço entre coisas?
- de que me defendo?

Anda

no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.
Em que se apóia
tal arquitetura?

Saberá que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?

Eis que bate as asas, vai
morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto rubro escoia.

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito

Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece – apesar
de todo o seu porte marcial –
só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,
 não seria tão rouco
e sangrento

 Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

Este poema inicia-se com a repetição do vocativo “galo” em sua declarada solidão: o saguão está quieto. A falta de verbo na sentença que constitui a primeira frase, incompleta oração, declara-nos a presença de um vazio que perpassa não só o galo, mas também o ambiente composto pelo galo e o saguão que num primeiro

momento parecem não interagirem. O galo está sozinho até mesmo em relação ao seu ambiente externo mais estático. Esta solidão, que perpassará todo o poema, trará consigo a mais profunda relação com a morte, como veremos mais adiante.

Na segunda estrofe o galo é descrito como um guerreiro medieval, e deste modo carregaria consigo características nobres de braveza, rigidez, e heroicidade. Sua altivez, antagonicamente, o resguarda de um inimigo desconhecido e declaradamente invisível. Ora, o guerreiro medieval, do imaginário popular, em sua extrema coragem não deixaria de enfrentar, em coletivo, a morte, a fim de proteger o senhor feudal ou o seu soberano. Já o galo presente no poema, carrega consigo somente o porte do cavaleiro medieval: dentro de seu tempo é um guerreiro contemporâneo, cuja coragem está justamente em lutar *contra* a morte, na sua solidão em que jaz senhor de si mesmo.

É a altivez que aparentemente o protege contra a morte. Mas ele, retratado no máximo do individualismo (“cabeça coroada/dentro do silêncio”), já não está entre seus pares ou até mesmo entre seres, mas se faz presente entre coisas. É somente na quarta estrofe que o galo toma conhecimento de si e de sua atitude perante o mundo exterior. Numa atitude racional, ele mede os passos, dimensionando de maneira consciente seu próprio corpo.

A quinta estrofe nos mostra que além da ausência do tempo, assimilada pela falta do verbo na primeira estrofe, temos também o presente como tempo imperativo deste poema. O espaço plano por onde circunda o galo é constituído de cimento e como tal não permite haver marcas do que se foi (a efemeridade em seu sentido mais estrito se faz presente), não há lugar para a memória: no caminho trilhado não se permite sequer a companhia da História. O galo luta sem saber o motivo: não há sentido para o saber e o pensar, apenas para a ação. Logo se vê que o animal está deslocado de seu hábitat natural e longe da natureza e da terra, mas próximo a construções da modernidade. Assim, não há como deixar pegadas, não há como ter uma identidade, uma memória que o identifique como ser. Nesse sentido, o galo nos remete para “O Cacto” de Bandeira (1989, p.96):

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária!
Laocoonte estrangido pelas serpentes.
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, catingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,

Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de
[iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.

Tanto o galo quanto o cacto caracterizam uma altivez contra tudo e contra todos, figurando a solidão do poeta. O Canto ou a queda são formas de resistência em um mundo hostil a ele. É o poeta deslocado na cidade moderna⁶.

“O olho sem amor” e a solidão que perpassa todo o poema, além de corroborar a idéia de que o galo está isolado, também parece indicar que há a ausência de vida. A apatia (sem ideais e passado que o dignifiquem como ser) do animal já nos demonstra a sua morte em vida. E, paradoxalmente, é justamente em seu momento de morte que a vida mais se expressará no poema. O grito da morte (que extinguirá o animal, mas não o seu ser) e que já está predestinado, é composto do que existe de mais vital no galo: além de partir do cerne de seu corpo, é elaborado provavelmente de seu sangue, que lhe dará a coloração rubra. Este mesmo grito lhe devolverá a vida no olhar, que antes indiferente e sem amor, agora é composto de ódio, de sentir (“[o grito] sem esse olhar/de ódio,/não seria tão rouco/e sangrento”).

⁶ Cf. Arriguicci Jr. (1997).

Os dois últimos versos do poema são um diálogo explícito com “Tecendo a Manhã” de João Cabral de Melo Neto⁷. No poema de Gullar, o galo sozinho pode tecer a manhã, mas o grito fora do mesmo, é apenas mais um mero complemento de auroras.

A manhã pode ser entendida como a sobrevivência, a continuidade de um ciclo, um encadeamento vital que nega a morte através de um nascimento, através da aurora. Aqui, a luminosidade, diferentemente da poesia de Gullar, aparece como a continuidade da vida através da união dos galos. O nascer da manhã, no poema de Cabral, se configura como uma construção. Ao contrário da poética de Gullar, a luz não traz consigo a idéia de destruição e a elaboração do nada: é ela que possibilita vislumbrar um futuro acolhedor e solidário. Como nos diz Abdala Jr. (1999 p.09), a respeito do poema de João Cabral, esse:

canta a ação solidária coletiva, com imagens que têm como referência os múltiplos campos da atividade humana, a partir das linhas de construção do próprio poema. Assim, nas lançadas dos *gritos*, conforma-se um tecido coletivo (o produto) que, de galo impulsionado por múltiplos cantos, se eleva por si. Para a construção desse tecido aéreo – produto da inspiração utópica dos galos intervenientes – concorrem *gritos* incompletos individuais (níveis da sintaxe e da semântica) que, não obstante, se complementam mutuamente no objeto construído.

Neste poema de Cabral, o tempo que se faz presente é o coletivo, que existe a partir da construção conjunta da manhã. A morte se faz suspensa com o encadeamento

⁷ Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fio de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que tecido, se eleva por si: luz balão.

vital dos gritos, a transmissão de um legado. A negação do individualismo, através do coletivo, resguarda os galos da morte. Em Gullar a morte existe porque o galo é solitário: “Gritar para quê?”.

1.2 O Vil Metal

O contraste dado pela demarcação dos dois tempos, que se fazem delimitados nas obras iniciais de Gullar com demasiada intensidade, pode ser observada até em poemas elaborados em função da morte concreta e individual, como em “Oswald Morto” (*O Vil Metal*) :

OSWALD MORTO

Enterraram ontem em São Paulo
um anjo antropófago
de asas de folha de bananeira
(mais um nome que se mistura à nossa vegetação tropical)

As escolas e as usinas paulistas
não se detiveram
para olhar o corpo de poeta que anunciara a civilização do ócio
Quanto mais pressa mais vagar

O lenço em que pela última vez
assoou o nariz
era uma bandeira nacional

NOTA:

*Fez sol o dia inteiro em Ipanema
Oswald de Andrade ajudou o crepúsculo
Hoje Domingo 24 de outubro de 1954*

Na poesia a respeito da morte de Oswald de Andrade, encontramos elementos metonímicos, como “as escolas e as usinas paulistas”, que fazem parte do cenário externo e aparentam ser indiferentes ao falecimento do escritor, não se detendo no fato que motivou o poema. O poeta aponta para os cidadãos paulistas que continuaram seu percurso em estudos e trabalhos, sem sequer atentar para a morte de um dos fundadores do modernismo literário brasileiro, não havendo assim a pausa para o luto. Neste

contexto, é possível visualizarmos uma oposição entre os ideais da arte, que visam uma formação intelectual e cultural do indivíduo, e os do mercantilismo que propõem apenas o utilitarismo, a produção e o lucro acima de qualquer bem.

O próprio poeta se utiliza de um tom documental que permeia o poema, típico do texto jornalístico advindo da modernização. A começar pelo título, cuja informação se faz direta e essencial, sem nenhum verbo que realize a mediação entre Oswald e seu estado de morto. Aqui, observamos um sujeito que é diretamente atrelado à sua condição, de maneira ríspida e seca. Esta falta de suavidade e complemento do texto presente no título, impacta o leitor, trazendo de antemão várias características da modernidade e do modernismo: automatismo, mecanicidade, tensão e objetividade que se encontram espelhadas na linguagem. Aliás, este poema assemelha-se muito a um obituário de jornal: a informação da morte, a data do enterro (deduzida) e o local (São Paulo) e quem foi o ilustre morto estão presentes nos poema.

Tanto as características próprias de Oswald de Andrade (como a sua irreverência exemplificada na terceira estrofe), quanto as do modernismo (nacionalismo e industrialização presentes no terceiro e sétimo versos) são introduzidas no poema, sendo estas mediadas pela visão do poema. A ideologia antropofágica de Oswald é lembrada desde a primeira estrofe como a marca do escritor modernista e perpassa todo o poema até mesmo com traços da irreverência de quem é capaz de assoar o nariz na bandeira nacional. O que poderia parecer falta de patriotismo se torna compreensível para quem percebe em Oswald a necessidade de estar perto do nacional e recontar de maneira única e singular o Brasil, reiventando-o na visão de quem satiriza o que lhe é caro.

O amigo mesmo morto, e então já desfeito, é capaz de influenciar no crepúsculo presente no Rio de Janeiro. O anjo antropófago é enterrado e passa a existir somente como nome. Porém, paradoxalmente, ele ajuda no crepúsculo luminoso que sucede a sua morte. O morto age no que provém de si : traz a luminosidade que faz referências à morte, como é tão recorrente na poesia de Gullar .

Neste poema, fica nítido o quanto a sociedade diminui seus rituais, já não

fazendo uma pausa para a morte, para a expressão de seu luto. Se aqui, as escolas e as usinas paulistas não detêm seu olhar para a morte do Oswald, em “Morte de Clarice Lispector”, que veremos mais atentamente adiante, “as pedras e as nuvens e as árvores/no vento” “mostram alegremente” que não dependem da sociedade para continuarem seu curso, mesmo com o falecimento da escritora. A impressão do eu-lírico diante da sociedade nestes dois poemas é a mesma: “o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo passa na cidade como se ninguém morresse mais”. (ARIÈS, 1982, p. 613). O sujeito já não mais transpõe um sentimento de luto para o objeto externo, mas a percepção deste se faz pela sensação de indiferença que a sociedade se impõe diante de seus mortos: “Agora, as lágrimas do luto se equiparam às excreções da doença. Umas e outras são repugnantes. A morte é excluída”. Tem-se que abafar a emoção e dessensibilizar o comportamento. “A morte deixou de ser admitida como fenômeno natural, necessário. Ela é um fracasso, um *‘business lost’*” (ARIÈS, 1982, p.633).

1.4 Neoconcretismo

Em 1955, Augusto de Campos, ao entrar em contato com a tentativa de destruição da linguagem elaborada por Ferreira Gullar, em “Rozçeiral”, convida o poeta carioca para fazer parte do grupo de poesia concreta. Acreditamos que não nos cabe aqui analisar as poesias concretas, pois o principal preceito dos formadores deste grupo era a preocupação com a linguagem, com a “palavra em si mesma” (CAMPOS, 1975, p.42). Apesar dos concretistas empenharem-se em afirmar que as palavras estão carregadas de sentidos (“vida”, “personalidade” e “história”), o que a Lingüística já nos diz claramente, a poesia concreta se faz escassa de relações temporais, sintagmáticas, do verso e conseqüentemente de significados sobre a morte para que estudemo-la a fundo.

Porém, acreditamos também que grande parte da poesia dita “concreta” de Gullar, continha por “demais” verbos e adjetivos, sentimentos e expressões do poeta, distanciando-se, deste modo, do movimento concretista. Gullar ao publicar “O Formigueiro”, tem como resposta de Décio Pignatari, membro do então grupo concreto, em uma entrevista à imprensa, que “O Formigueiro” não era um poema concreto. Diz

Gullar que: “embora sua intenção ao dizer isto fosse impor como única a visão paulista do que era poesia concreta, sua opinião estava certa e efetivamente refletia as diferenças que havia entre os dois grupos. De fato o meu poema não se enquadrava nas normas teóricas rígidas que os três poetas haviam adotado” (GULLAR, 2008, p. 24)

Em 1958, escreve um artigo no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, um artigo afirmando que o grupo paulista era mais cerebral do que os cariocas e estes mais intuitivos (GULLAR, 2008, p.23). Gullar percebe, nitidamente, sua inadequação a esta organização de poetas, quando decide se desmembrar do grupo de concretos, para criar, juntamente com Ligia Clark, Amílcar de Castro, Fraz Weessman, entre outros, o grupo dos neoconcretos⁸. Podemos perceber claramente esta inquietação do poeta em relação ao concretismo no depoimento abaixo:

⁸ Como exemplificação deste contexto de transição de um dito “concretismo”, para o movimento neoconcretista, introduziremos a análise feita por Gullar de seu próprio poema:

girafa		farol
	gira	
	sol	faro
girassol		

O poema ‘girassol’ por sua vez, introduz um novo modo de ler o poema que é construído em espiral, obrigando que a leitura comece do centro para fora (num movimento exatamente contrário ao dos poemas ‘nucleares’(...) ou seja: gira – sol – faro – farol – girafa – girassol. A leitura, partindo do verbo *gira* e do sujeito *sol*, conclui, depois de percorrer um giro fonético-semântico, com um substantivo que junta as duas palavras iniciais à irradiação metafórica das palavras seguintes. Deve-se ressaltar que tais resultados foram obtidos intuitivamente no processo do fazer e não como objetivos predeterminados. (GULLAR, 2008, p.34)

Em *Toda Poesia*, o poema é acompanhado de “indicação de leitura”, evidenciando que a leitura em forma espiral não é inerente ao poema, que pode ser lido de qualquer maneira. Um falante da língua portuguesa que possui em sua escrita o modo de ler os caracteres da esquerda para a direita e de cima para baixo, já que foi treinado para isso, poderia iniciar a leitura instintivamente desta maneira, ao invés de perceber a intenção do autor de ler o poema de modo espiral. O poema, mesmo concretista, não se completa em si (a contento da leitura do poeta) caso não haja uma instrução de leitura, e esta,

Lembro-me que defendia a tese de que a questão fundamental da nova poesia não era ‘criar um novo verso’ (como transcrevera Haroldo na ocasião) e, sim, ‘superar o caráter unidirecional da linguagem, rompendo a sintaxe verbal’. Essa tese foi aceita por eles e de algum modo contribuiu para que buscassem a solução no poema visual, construído geometricamente no espaço da página, a exemplo da pintura concreta, que em São Paulo era feita por um grupo de artistas liderados pelo pintor e teórico, Waldemar Cordeiro. O poema visual foi uma criação dos três poetas paulistas e constituiu uma inovação de indiscutível originalidade que, se dependesse de mim, não teria existido, já que minha busca ia em outra direção. (GULLAR, 2008, p.22)

Nos poemas neoconcretos (1958), a alusão à morte continua a se fazer presente, de forma indireta, no posicionamento do sujeito perante a passagem do tempo, como em:

O cão vê a flor
a flor é vermelha

anda para a flor
a flor é vermelha

passa pela flor
a flor é vermelha

A flor que o cão transpõe é vermelha; o verso se repete sem nenhuma modificação nas três estrofes, a única mudança possível é a do cão que está de passagem, se fazendo fugaz, e o foco, que transita de acordo com a perspectiva do cão, mas a flor continua a mesma. No entanto, o cão pertence ao mundo animal, que teoricamente permanece e dura mais que a flor, porém é a flor que em sua estaticidade continua vermelha, mesmo sendo, naturalmente, mais efêmera que o cão. Este “segue uma trajetória linear, diferenciada e mortal do ser dentro do tempo; a flor vermelha, a natureza indiferente e auto-indentificada, corpo simbólico do tempo” (Villaça, 1984, p.81). Mas, paradoxalmente, é possível perceber que o corpo simbólico do tempo é um

comprovadamente, não se faz inata. Porém, é esta sua enorme preocupação com a leitura de seus poemas por outrem, que se dá pela incidência em sua enorme preocupação semântica da poesia que elabora, que levará Gullar à criação do “livro-poema” e por conseguinte do concretismo ao neoconcretismo.

objeto extremamente efêmero, símbolo também da fragilidade e do ciclo da vida. Além do mais, vermelha é a cor do sangue, do que se faz rubro, do que contém vida.

Já o cão vê, anda e passa, efetivamente passa, se torna transitório perante a inexorabilidade do tempo. O animal olha e caminha em direção à flor, mas não interage diretamente com esta, como seria de se esperar de quem percebe um objeto e caminha em direção a ele.

Não sabemos de suas características, se a flor o afeta de alguma maneira. A preposição “para”, que poderia ser um indício de entrega e destino, na segunda estrofe, não se realiza. Já a flor também não interage perante o sujeito, continuando igual com as mesmas características. Aqui, assim como em “As Pêras”, novamente temos os dois tempos presentes, o tempo visto pela perspectiva do sujeito que o faz e o tempo inexorável, o que parece ser recorrente em Gullar.

1.4 Romances de Cordel

Em Romances de Cordel (1962 a 1967) há de se perceber uma nítida denúncia de como a morte é retratada pela sociedade em que o poeta está inserido. Em “Quem Matou Aparecida” (p. 123-133), a personagem, um estereótipo vindo da favela carioca, tem sua vida e morte recontadas no poema, dando voz aos excluídos.

Faz-se necessário um breve parênteses para comentar a inserção de Gullar no movimento criado pelo CPC (Centro Popular de Cultura), e que deu origem aos poemas de Cordel escritos por Gullar nessa época. Como se trata de um movimento de maior intensidade política do que estética, é essencial que tenhamos em mente o contexto histórico e sócio-cultural da elaboração do poema, imprescindível para a compreensão do mesmo.

Ziller (2006), ao fazer uma notável pesquisa sobre a trajetória política da poesia de Gullar, remete-nos à década de 60, em que jovens artistas intelectuais de todo o

país, além do núcleo fixado no Rio de Janeiro, viram-se mobilizados pela UNE (União Nacional dos Estudantes), a integrar um movimento no qual se visava a politização e organização do povo para que, conscientes de seus direitos, lutassem para que os pressupostos universalistas da República fossem atendidos, dentre eles: “educação laica para todos, acesso universal aos serviços públicos de saúde, saneamento e água tratada, luz elétrica, transporte, moradia e pleno emprego”. Narra-nos ainda:

Nenhum fato irá mobilizar tanto a imaginação dos jovens quanto o sucesso da Revolução Cubana, em fins de 1959. O apelo romântico de um grupo de destemidos revolucionários que partem para uma aventura na serra e acabam vitoriosos irá incendiar os corações insatisfeitos de uma juventude disposta a pagar qualquer preço para imprimir seu nome na história. A idéia leninista de uma vanguarda organizada, pronta para tomar o poder de assalto e dirigir o processo revolucionário está ainda em pleno vigor, assim como a Grande Marcha da Revolução Chinesa aponta para novas formulações sobre o papel dos camponeses na revolução (Ziller, 2006, p.65)

Ziller continua sua explanação, atentando-nos para o fato de que Gullar ao sair do grupo dos “esteticistas” (concretismo e depois neoconcretismo), cuja preocupação principal é experimentação da linguagem, e entrar no grupo dos “engajados”, que consideram o compromisso revolucionário como o passo mais importante a ser dado no momento, provoca substanciais alterações no estilo da poesia. Os princípios da poesia neste novo movimento eram: uma linguagem clara, simples, direta e acessível. O projeto CPC previa uma ação cultural voltada para as ruas. “A perspectiva funcionava no circuito da ‘agitação e propaganda’, de divulgação de idéias e doutrinação político-ideológica” (2006, p.69). E, como não poderia ser diferente, os poemas de Ferreira Gullar elaborados junto ao CPC tinham como meta conscientizar a massa de que só seria possível mudar as desigualdades sócio-econômicas estabelecida no Brasil, mediante a ação conjunta do povo.

Ziller ainda acrescenta que é necessário desconsiderar, dos poemas de cordel, um julgamento estético a partir dos parâmetros consagrados pela crítica literária nas últimas décadas, visto a intencionalidade que tinham como peça de propaganda e de convencimento para a ação política. Para Villaça (1982, p.88), há o deslocamento da

experiência literária no horizonte estético para o interior da prática política. Lafetá (1982, p.118) ao dar seu parecer a respeito dos Romances de Cordel produzidos por Gullar, é contundente: “o peso da propaganda política mata a arte”.

O estereótipo de “povo” sintetizado em Aparecida e sua comunidade, faz-se presente todo o tempo. A começar pelo povo que é “tão pobre quanto bom”, como se houvesse uma constante entre pobreza e bondade: quanto mais pobre maior é a benignidade do ser. A “classe dominante”, por sua vez, caracterizada pelos patrões e polícia (a lei a serviço da “burguesia”) é arquetonicamente má, explorando e degradando, tanto psíquica, quanto fisicamente o ser humano pertencente à classe “operária”, dando vazão a maior dicotomia presente neste poema. Já os moradores da favela são decididamente bons, a lavadeira se solidariza com Aparecida e lhe fornece emprego; esta ama seu filho, e sua mãe e Simão dedicam-lhe amor. Quanto aos patrões de Aparecida, nenhum dado de sentimentos tidos como “bons” nos é fornecido pelo poema.

A identificação do leitor se dá com a classe oprimida, a quem o poema é dedicado e destinado. O aspecto formal do poema corrobora a sentença anterior: o público-alvo é o povo “simples” e portanto, as rimas, a seqüência cronológica dos acontecimentos, a linguagem acessível ajudam no entendimento e (in)fluência ao leitor dito “popular”. O próprio caráter didático do poema é reforçado pelo eu-lírico nos seguintes versos dirigidos diretamente ao leitor, sobre a história de Aparecida a ser narrada durante a poesia: “nela está contida/a lição que aprenderás”. Não só este poema, mas todos os romances de cordel escritos por Gullar trazem consigo o embate entre a classe oprimida e a dominante. Para Lafetá (1982, p.114), há a ingenuidade política e literária da arte “populista” e seu atraso estético como decorrências de uma visão de mundo que se distancia da realidade na medida em que se limita a reproduzir estereótipos, uma ideologia da força, da ação e do heroísmo individual – traços que já sabemos serem constitutivos da ideologia burguesa, desde o século passado.

Como nosso intuito, neste capítulo, não é primar nem apenas pela parte política, ou pela parte estética, mas elaborar um panorama que contextualize a maneira como a

morte é abordada pelo poeta, atentaremos primordialmente ao suicídio que ocorre no poema e que torna-se mote para o mesmo. Aparecida não passa de um tipo esquemático, de uma personagem capaz de auxiliar o poeta em seu objetivo maior de buscar uma identificação entre o leitor visado, o sofrimento de Aparecida e a população. A protagonista passa a representar brasileiros anônimos, tornando-se única repleta de significados:

Foi assim que Aparecida
Sem pensar e sem saber
Derramou álcool na roupa
Pra logo o fogo acender.
E feito uma tocha humana
Foi pela rua a correr
Gritando de dor e medo
Para adiante morrer.

Acaba aqui a história
Dessa moça sem cartaz
Que ficaria esquecida
Como todas as demais
Histórias de gente humilde
Que noticiam os jornais.

Os momentos de alegria não são expostos de maneira exaltada, mas como um quebrantar no sofrimento de Aparecida, como se a vida de um favelado pudesse ser elaborada apenas de momentos de penúria e misérias plenas, suavizadas apenas por pequenos momentos de acontecimentos felizes que são diminuídos de sua intensidade pelo padecimento a que Aparecida parece estar sempre fadada. O nascimento de um filho que era tão desejado pela menina e que poderia significar uma grande satisfação em sua vida, passa a ser o motivo de uma desgraça ainda maior como já a havia inteirado a mãe.

Outro estereótipo presente neste poema é a visão de uma idéia preconcebida que parece advir da falta de conhecimento real sobre o cotidiano da classe dominante. Numa classificação sumária e generalizada, o poema contrapõe a pobreza e o ônus que dela

advém (a fome, a doença e a morte); com a riqueza⁹. O eu-lírico, durante o poema afirma que o rico ignora, ou finge ignorar, a situação desfavorável do pobre, mas ele também olha o rico como um resultante de expectativas e hábitos de julgamentos que não condizem com a realidade próxima. O eu-lírico retrata a riqueza como se esta fosse capaz de acabar com a doença, a morte e os obstáculos da vida cotidiana (“que não conhece problema”).

Existem duas faces de Aparecida que são sobrepostas durante o poema: a primeira, de condenada e torturada pela classe dominante que a faz ser violentada sexualmente, perder o emprego e a liberdade (ao ser presa); prostituir-se e ter de criar um filho em péssimas condições de subsistência. A segunda face de Aparecida, e que aparece de maneira implícita, é a de culpada e torturadora: culpada pela falta de interesse no filho, de quem ela sequer escuta o choro, deixando um ser indefeso, que está sob sua guarda, passar fome até a morte. Ela fica numa atitude passiva de espera do companheiro, ao invés de procurar alimento capaz de proporcionar vida ao seu descendente. Ao perder o filho e o marido (suas poucas alegrias diluídas em um mundo de sofrimento), Aparecida já não percebe mais razão para existir e conseqüentemente ateia fogo à roupa.

Guardadas as devidas proporções que fazem da protagonista do poema um tipo, sem a complexidade de um ser humano, acreditamos que as reflexões sobre suicídio elaboradas por Cassorla podem nos auxiliar a pensar o poema. É nítido o determinismo com que Aparecida é empurrada para a morte: a sociedade é seu maior algoz, ela não

⁹ daquele chão de monturo,
via o mundo dividido:
Do lado de cá, escuro,
e do lado de lá, colorido.
À sua volta a pobreza,
a fome, a doença, a morte;
e ali a diante a riqueza
dos que tinham melhor sorte.
Nossa Aparecida achava
que tinha era dado azar
porque ela ignorava
que o mundo pode mudar.

deseja a morte, mas é o sofrimento provocado pelo “mundo sinistro que ela nem fez nem quis”, que a leva ao suicídio:

O suicídio de um torturado tampouco é a procura da morte: é, sim, a fuga, a fuga desesperada de algo insuportável e, (...) quando se foge de algo, não importa para onde fuja, o importante é livrar-se disso. O corpo e a mente chegam a exaustão total e nada mais importa, desde que o sofrimento cesse. O indivíduo, na verdade, não quer morrer – quer e precisa parar de sofrer (CASSORLA, 1982, p.48)

O poema inteiro se constitui com base em estereótipos, com análises superficiais dos componentes da sociedade brasileira da década de 60. Aparecida nos parece tão objetual como um estudo de caso, faltando-lhe a essência de uma personagem complexa. O conteúdo do poema é tão panfletário quanto a sua forma supostamente popular. A morte aqui não se faz diferente, assim como os diversos temas abordados no poema, pois ela não traz consigo a profundidade precisa sobre o discorrido.

A morte de Aparecida não é central ao poema, pois ela não é importante em si, o que o eu-lírico privilegia e pretende despertar no leitor é a comoção contra a injustiça que conduziu ao suicídio da menina para levá-lo a uma mudança. Aparecida é apenas um mero elemento, um exemplo qualquer nas mãos do eu-lírico para que este atinja seus objetivos de despertar o povo à luta. Ela representa uma classe social e pertence a um poema que está inserido num movimento que tentava conscientizar a população para um ideal. Por isso não há singularidade em sua pessoa e a sua morte não pôde ser tratada de maneira complexa.

1.5 Dentro da Noite Veloz

A denúncia continua *Dentro da Noite Veloz* (1975) em que um mero dado estatístico ganha voz e poeticidade. Em “Poema Brasileiro”, que escancara o fato de que “no Piauí de cada 100 crianças que nascem/78 morrem antes de completar 8 anos de idade”. Crianças que para as autoridades governamentais viram apenas números, sem

nomes e identidade e que no poema continuam a ser anônimas reforçando a indignação do poeta diante do fato.

Na mesma linha de dar voz aos excluídos, surge o poema “Notícia da Morte de Alberto da Silva” (p.203-206), em que o sujeito lírico abordará a morte do sujeito como o fator de relevância e o tema primeiro do poema. Ainda na mesma linha de pensamento de “Quem matou Aparecida?”, Alberto da Silva é um homem comum e seu próprio sobrenome já indica o quanto ele é representativo do povo brasileiro, visto que “Silva” é um dos sobrenomes mais numerosos no Brasil:

NOTÍCIA DA MORTE DE ALBERTO DA SILVA
(POEMA DRAMÁTICO PARA MUITAS VOZES)

Eis aqui o morto
chegado a bom porto

Eis aqui o morto
como um rei deposto

Eis aqui o morto
com seu terno curto

Eis aqui o morto
com seu corpo duro

Eis aqui o morto
enfim no seguro

O poema inicia-se com a descrição do morto como um corpo, objeto destituído de vida, enfim um cadáver em sua primeira acepção. Seu nome não é citado uma única vez durante todo o poema. O morto é tido como um fracassado logo de início, pois morto, não tem utilidade nenhuma, é um “rei deposto”. Logo se vê que este morto enquanto vivo não era um homem de posses, já que está vestindo um terno puído e curto, e suas maiores aquisições foram uma televisão e um rádio transistor para a família. A qualidade de “homem bom”, no poema, não é caracterizada pelo carinho ou atenção que disponibiliza aos seus entes, mas é medida pelos bens que dispensa ou

consegue adquirir. Portanto ao sustentar seus irmãos e comprar bens materiais para a família, Alberto da Silva se evidencia como um homem bom, sendo o morto desprovido de subjetividade.

A morte é tida como um lugar de calma chegada, é um “bom porto”, um local de descanso. Aliás, o mar aparece como uma metáfora da morte (“vai perder no mar imenso”) durante o poema.

O morto também é visto, em sua descrição, pelo prisma irônico do capitalismo: “enfim no seguro”. É a morte como uma dádiva monetária, em que após muito tempo (“enfim”) de assegurado, o morto finalmente ganhasse a aposta com a seguradora, que prevê a continuidade da vida para a rentabilidade de seu negócio. Uma aposta entre a vida e a morte, em que mais dia, menos dia, esta ganha. Mas, paradoxalmente, o morto, um ser inerte e frio, já não poderá mais usufruir de seu dinheiro ganho, do sistema capitalista, nem de seus bens. Ao menos, pela lógica do poema, dispondo de moedas suficientes para se desfazer em prol de seus próximos, o cadáver terá sido um bom morto.

Durante o poema aparecem dados de localização que tem como objetivo primeiro tornar o mapa obituário do morto mais verídico, mas diferentemente do obituário jornalístico, faltam-nos dados importantes para a credibilidade dos fatos: ao leitor não é dado saber informações temporais do morto. Não sabemos a época em que ele viveu e morreu, algo tão importante para a identidade de um morto, e que era de se esperar que estivesse presente num texto que pretendesse dar a notícia da morte à cidade. Porém, ao não se prender a uma data específica o poeta torna o texto atemporal, eternizado em sua conduta crítica ao capitalismo contemporâneo. Alberto da Silva transita pelo tempo em que se faz necessário compreender a questão econômica da vida e da morte. Escrito entre 1962 e 1975, o texto, não estando datado em seu corpo de maneira explícita, apesar de fatores que o demarcam em seu tempo, como bens de consumo, torna-se atual nos dias de hoje. Este morto nos cairia muito bem na sociedade contemporânea ocidental.

No trecho VI do poema, encontramos uma crítica ácida ao sistema econômico vigente. Alberto da Silva “não teve tempo de viver”, porque vendeu sua alma de maneira inferior ao de Fausto, que ao comercializá-la ao Diabo em troca de sabedoria, aproveitou-se de sua existência em vida. Nosso morto, pelo contrário, vendeu-a de modo mais baixo do que se possa vender ao Diabo, que seria naturalmente um inimigo declarado, um ser pernicioso. Vendeu aos irmãos, seres correligionários de ideais, vendeu ao sistema, à sociedade, que não lhe pagou, apesar de ter-se vendido por tão pouco. É preciso ter em mente que o preço a ser-lhe pago poderia ter sido o sucesso em vida. Ele não teve tempo de viver, mas também não teve reconhecimento, não se destacou na sociedade. Continuou sem importância até mesmo ao final de sua vida.

O poema também é uma denúncia em relação à sociedade concretizada nas grandes cidades modernas, em que os cidadãos não se conhecem entre si em sua totalidade, diferentemente dos vilarejos que propiciavam a convivência mais próxima entre os moradores de uma mesma região. A morte de alguém era um acontecimento notável, em que se reverenciava o morto, dando-lhe o direito a rituais e pêsames. Hoje em dia, numa cidade de grande porte como o Rio de Janeiro, morrem diversas pessoas por dia, sem que grande parte da comunidade fique sabendo destas mortes, ou quando se sabe a notícia, dá-se normalmente pela violência da morte em si, para contemplar um público ávido por histórias sanguinolentas e não tanto pelo sujeito morreu. A morte de Alberto da Silva passaria despercebido por dois grandes fatores: não ser ele um sujeito de suma importância, carregando consigo a notoriedade que o faria merecer um obituário de jornal, e não ter sido violenta a causa de sua morte.

Não é no jornal que Alberto da Silva encontrará espaço para deixar de ser um anônimo. Além do mais, o caráter do jornal é passageiro, relato cotidiano de fatos ocorridos que, descartáveis, logo caem no esquecimento, já que é necessário dar vazão às notícias do próximo dia. O poema de Gullar, pelo contrário, além de recontar a história de vida do morto, eterniza-o em sua poesia, que não tem a função de descartar, mas de resguardar para sensibilizar, em um tempo diferente (talvez mais duradouro) do que o jornal. Para o poeta, o mais importante não é quem ele foi, mas o que Silva “não

foi” para poder significar a indagação de seu sentido para a sociedade, dando a oportunidade ao eu-lírico de questionar a posição em que a sociedade coloca seu morto.

Gullar, em seus primeiros livros, com vestígios de poesia engajada, confere identidade e nome ao homem comum que vive na sociedade e, conseqüentemente à morte deste homem considerado trivial pelo meio em que está inserido. No poema, ele passa a ser alguém e, mesmo tendo a sua vida retratada, é mais “um anônimo brasileiro/do Rio de Janeiro/de quem nesta oportunidade/damos notícia à cidade” (GULLAR, 2000, p.206). Isto nos remete à maneira como o início do século XX é diagnosticado por Ariès (1982, p.615): o período em que a “morte se esconde”, e que este denomina como sendo a morte invertida. Desde então a sociedade expulsa a morte dos cidadãos comuns, sobrando apenas reverências aos homens de Estado. Gullar também denuncia a falta de atenção e desvelo da sociedade para com o homem sem *status* social. Em sua contestação, o poeta immortaliza, nomeia e dá identidade ao cidadão anônimo; que passa a ter voz no poema.

1.6 Na Vertigem do Dia e Barulhos

Em *Vertigem do Dia e Barulhos*, com a perda de amigos que se fez proeminente de maneira mais acentuada para Gullar a partir da época da ditadura brasileira, encontramos princípios de uma morte mais interiorizada, que dialoga com a ausência do outro. Nestes livros, o poeta deixará de destacar primordialmente a morte de brasileiros anônimos para se indagar sobre seus mortos mais próximos. “Onde Estão?”, “Perda”, “Morte de Clarice Lispector”, “Armando, Irmãozinho” e “Manhã de Sol” tendem a confirmar esta hipótese, dentre os quais atentaremos aos três primeiros poemas nas páginas seguintes.

MORTE DE CLARICE LISPECTOR

Enquanto te enterravam no cemitério judeu
Do Caju
(e o clarão do teu olhar soterrado
resistindo ainda)
o táxi corria comigo à borda da Lagoa

na direção de Botafogo
as pedras e as nuvens e as árvores
no vento
mostravam alegremente
que não dependem de nós

Neste poema (pertencente ao livro *Na Vertigem do Dia*), são encontradas algumas das qualidades da poesia citada acima. A introspecção (“olhar”) e a epifania (“clarão”), características primordiais de Lispector, nos são mostradas na terceira e quarta estrofes. O cenário, “as pedras e as nuvens e as árvores no vento”, apresentam-se indiferentes à tristeza do poema. Temos aqui a natureza seguindo com seu curso normal, sem se deixar influenciar pelo desalento que a morte gera. É o espetáculo da natureza, que com seu determinismo jamais será abalado.

“Morte de Clarice Lispector” lembra-nos claramente “Oswald Morto”, poesia vista anteriormente neste capítulo. Apesar da grandiosidade do particular de cada poema, que soube retratar e sintetizar as características mais marcantes de cada escritor, estes dois poemas parecem escritos sob a mesma “fórmula” do objeto externo apático ao sofrimento do sujeito. Além do mais os dois poemas se iniciam do mesmo modo, ou seja, situando o leitor do local onde os escritores foram sepultados: Oswald de Andrade em São Paulo e Clarice Lispector no cemitério judeu do Caju. Eles também se encerram de maneira semelhante, quando o poeta expõe o cenário que presenciou logo após o falecimento dos dois escritores.

Uma poesia pertencente ao livro subsequente, *Barulhos*, revisita a morte de Clarice Lispector, agora com maior espaçamento temporal:

ONDE ESTÃO?

Na enseada de Botafogo o mar é cinza
e sobre ele se erguem os rochedos da Urca,
o Pão de Açúcar.

É tudo solidamente real.

Mas e os mortos,

onde estão?
O Vinícius, por exemplo,
e o Hélio? a Clarice?
Não quero que me respondam.
Pergunto apenas, quero
apenas
 fundamente
 perguntar.

Ia cruzando a sala de manhã quando
me disseram: a Clarice morreu.
E no banheiro, depois, lavando as mãos,
lavava eu as mãos já num mundo sem ela
e água e mãos eram um enigma
de sensações e lampejos
ali na pia.
É que a morte revela a vida aos vivos?

Quando Darwin morreu
fomos todos para o seu apartamento na rua Redentor.
Ele estava esticado num banco
enquanto eu via
 pela janela sobre a praia
um helicóptero
a zumbir na atmosfera iluminada
 longe.

Tereza, Guguta, Zuenir,
estavam todos ali e o bairro
funcionava, a cidade funcionava aquela manhã
como em todas as manhãs.
Não era realidade demais
para alguém deixar assim
 para sempre?

A caminho do cemitério me lembro
havia uma casa espantosamente ocre
recém-pintada – até hoje me pergunto
o que há de espantoso numa casa ocre
 recém-pintada.

Não sei se devido à quantidade de automóveis
que há na cidade
o surdo barulho das ruas
e os aviões que cruzam o céu,
 o certo é que
 subitamente

me pergunto por eles.

Onde estão?
onde estou?
O mundo é real demais para alguém pensar
que se trata de um sonho.

O poema remete, de primeira instância, já a partir do título, ao *tópos*: *Ubi Sunt?* (Onde Estão?), tão visitado pelos grandes poetas. Arrigucci Jr (1992, p.217), ao abordar o tema na poesia de Manuel Bandeira, esclarece-nos sua origem:

A configuração mesma do motivo na forma de uma pergunta enumerativa e reiterada, sugerindo o desaparecimento de uma série de indivíduos, cujos nomes acabam por formar uma lista exemplar propriamente interminável, seguida ou não de resposta, constitui já por si um padrão repetitivo ao longo da história da literatura do Ocidente (e não apenas). Trata-se de uma espécie de motivo recorrente que assume o tema da morte: um tópico ou chavão, que tem atravessado os séculos e que os estudiosos de literatura comparada reconhecem na fórmula do *Ubi sunt?* Fórmula correspondente ao início de uma pergunta mais longa e mais difícil: *Ubi sunt qui ante nos in (hoc)mundo fuere?* (“Onde estão os que viveram neste mundo antes de nós?”, cuja origem, segundo o medievalista Etienne Gilson, remonta à Bíblia (Salomão, Isaías, São Paulo) e teria sido provavelmente divulgada por Boécio”.

No poema de Gullar, o *tópos* não se faz diferente, seguindo quase que à risca o que a poesia premeditara em seu título. Uma lista de pessoas já falecidas é elencada no decorrer do poema, pessoas que, em vida, conviveram com o eu-lírico e que no tempo da elaboração do poema já não existem mais. Uma lista que se inicia com colegas e amigos, para adentrar a intimidade do lar e também retomar amizades marcadas pelos tempos de infância. As primeiras três estrofes informam ao leitor o cenário em que as reflexões sobre a morte ocorrem. É o existente que, ao ser capaz de sobreviver ao humano e suas sucessivas histórias de vida e de morte, contrapõe-se ao já desfeito concretamente: Vinícius (de Moraes), Hélio (Viana), Clarice (Lispector), Darwin, Tereza, Guguta e Zuenir (Ventura).

Neste poema, o cenário se antagoniza com o sujeito, uma constante na poética

de Gullar. A transitoriedade do ser humano na presença de uma paisagem percebida pelo eu-lírico como imutável, já se anunciara de forma embrionária no livro seu de estréia, *A Luta Corporal*. Em “As Pêras”, o relógio, medidor temporal, é alheio à putrefação orgânica das frutas, diferentemente do sujeito, que busca uma forma de deter o tempo (“paremos a pêndula. De-/teríamos assim a/morte das frutas?”). Essa contraposição do sujeito que percebe a deterioração dos objetos perante o cenário imutável ganha forma ainda mais densa e complexa nos poemas posteriores, em que a atenção do eu-lírico em torno da destruição, transita do objeto para o indivíduo que está a sua volta. Com isto, a temática está ciclicamente retornando às poesias, agora perpassando poemas que abordam a morte concreta e humana.

O poeta, ao querer apenas fundamentalmente perguntar, demonstra não estar à procura de respostas, nem busca dar esclarecimentos ao leitor de modo a elucidar quem são os que “dormem profundamente”. Um leitor desavisado, que não tenha proximidade com a biografia de Ferreira Gullar, dificilmente compreenderá a relação mais intrínseca do poeta para com as pessoas no poema listadas. A ausência de sobrenomes dos entes, se por um lado traz consigo valores como intimidade, afeição e amizade, por outro, priva o leitor de ter acesso à mesma intimidade do eu-lírico. Além da falta de sobrenome, não há um único dado que nos possa revelar quem são estas pessoas. O eu-lírico trava um impedimento de diálogo para se abrigar no monólogo e garantir seu direito de apenas perguntar. Contemplar seu enigma é o propósito maior deste poema, um questionar capaz de aliviar o sofrimento ao se entrar em contato com o mesmo.

“Onde estariam?” é o que indaga o poeta, diante da imensidão e rigidez insensível dos rochedos da Urca e do Pão de Açúcar, e é a ausência que se faz presente em meio à natureza. A solidão preenche os espaços vazios de corpos e seres humanos que ficaram no passado e que, se permeiam o presente, é através da memória. O leitor é capaz de presenciar o existente, que se concretiza através da natureza em torno do eu-lírico, contrapondo-se ao já desfeito naturalmente. É a decomposição sumária do ser humano se antagonizando a paisagem que resiste.

Na segunda estrofe, assim como nas três subseqüentes a ela, percebemos cenas

de um cotidiano passado em que a morte se fez anunciada. Aqui, é a morte de Clarice (Lispector) que se anuncia para o eu-lírico. A morte é direta e objetiva ao invadir a privacidade do lar do poeta. Da sala, lugar de visitas, para o banheiro. Traços da escritora permeiam a voz do poeta, mostrando que ela se faz presente talvez através de sua voz: “os mortos vêm o mundo/ pelos olhos dos vivos”.

A terceira estrofe é dedicada a Darwin, de quem só obtemos, através do poema, a informação de que o morto morava na rua Redentor. Nome, este, significativo, como sendo aquele lugar que liberta. Outro ícone de liberdade que temos nesta estrofe é o helicóptero em pleno vôo, “a zumbir na atmosfera iluminada/longe”. A atmosfera está iluminada na presença da morte, como em muitos outros poemas de Gullar. O eu-lírico parece distante do morto, quando direciona sua atenção ao helicóptero. O morto, inerte, corpo apenas na cena, contrapõe-se ao pleno funcionamento intelectual do eu-lírico, que olha através da janela a realidade vigente.

A quarta estrofe retrata a morte de Darwin por outro ângulo: o morto passa a ter uma função mediativa ainda menor. Ele sequer aparece mencionado, dando espaço a outros mortos (Guguta, Zuenir e Tereza), que até então faziam parte da realidade intrínseca do eu-lírico, como seres ainda vivos. A função desta estrofe talvez seja aglutinar pessoas antes vivas na ocasião de uma morte para elencá-los na lista dos que morrerão, numa espécie de “dança macabra”, afresco muito comum em cemitérios e igrejas européias na Idade Média, em que a alegoria da morte aparece junto aos demais seres da comunidade, independente de sua posição social, para lembrá-los de que, mais dia, menos dia, fatidicamente também “dançarão” com a morte (BAYARD, 1996, p. 147).

Assim como nos poemas sobre Oswald e Clarice, aqui também observamos o tema da paisagem interferindo no poema de maneira contundente. Há de se ver o paralelismo entre cemitério e casa na quinta estrofe. A casa é a morada dos vivos, enquanto o cemitério é a morada dos mortos. A casa, cuja cor é o ocre, carrega consigo a cor terra, da ancestralidade. No cemitério encontramos o “pó” em que nos transformaremos junto à mãe terra. Outra proposição introduzida ao poema, é a do poeta

que se espanta com a modernidade e que vê a poesia, no cotidiano e nada mais representativa desta do que uma habitação familiar. A casa era recém-pintada, assim como a morte de Darwin, tonaliza uma nova imagem para o cotidiano que passaria a existir sem ele.

Este é um poema extremamente espacial, tanto na forma quanto no conteúdo. Várias descrições da cidade são colocadas no decorrer no poema, perpassando-o, como se fosse vital ao eu-lírico, que sente a necessidade de se firmar neste espaço tido como real, notar o cenário que o circunda e tomá-lo como realidade. Esta aparece no poema como símbolo da vida: “É tudo solidamente real”, “Não era realidade demais/para alguém/deixar assim/para sempre?”, “O mundo é realidade demais para alguém pensar/que se trata de um sonho”.

O eu-lírico coloca-se o tempo todo a pergunta que recai sobre si, como sujeito reflexivo de sua própria realidade e, ao tomar a pergunta finalmente para si, na última estrofe (“onde *estou?*”), ele adquire consciência da certeza de que também fará parte da dança macabra com a morte e da separação entre os vivos e a lista de mortos que já não podem habitar concretamente o mesmo espaço .

O poema a seguir, “Perda”, que também compõe *Barulhos*, é uma homenagem a Mário Pedrosa, falecido em 1981. Colega de Gullar, foi crítico e historiador de arte, e contribuiu com sua atuação teórica para o desenvolvimento do concretismo, movimento do qual Gullar fez parte, mas juntamente com o mesmo enveredou pelo neoconcretismo:

PERDA

A
MÁRIO PEDROSA

Foi no dia seguinte. Na janela pensei:
Mário não existe mais.
Com o seu sorriso e olhar afetuoso a utopia

entranhada na carne
enterraram-no
e com suas brancas mãos de jovem aos 82 anos.

Penso – e vejo
acima dos edifícios mais ou menos à altura do Leme
uma gaivota que voa na manhã radiante
e lembro de um verso de Burnett: “no acrobático
milagre do vôo”.

E Mário?
A gaivota voa
fora da morte:
e dizer que voa é pouco:
ela faz o vôo
com asa e brisa
o realiza
num mundo ele já não está
para sempre.

E penso: quantas manhãs virão ainda na história da Terra?
É perda demais para um simples homem.

Da mesma maneira que em “Morte de Clarice Lispector” e “Oswald Morto”, no poema “Perda”, o morto é personagem principal, diferentemente de “Onde Estão?” em que o centro do poema é o enigma trazido pelo motivo do “*Ubi Sunt?*”. O que abre o poema acima é o homem enlutado diante da morte e a sua necessidade de elaboração do fato, que ocorreu no dia anterior.

O título do poema, “Perda”, nos remete tanto a sua sinonímia com morte, quanto a privação de algo que se possui, que pertence a alguém. A perda aqui se dá tanto para o eu-lírico que se enluta do amigo, como para o morto, que perderá as futuras manhãs, por não existir.

Partindo do específico, morte de um amigo, o poeta estende a sua reflexão à humanidade, visto que o último verso aloja a ambigüidade de poder se referir apenas a Mário Pedrosa. Quando levamos em conta o contexto do poema, pode ser uma alusão a

qualquer homem. Além disto, inferimos que o eu-lírico esteja fazendo uma alusão a si mesmo diante de sua existência, num momento em que ele se torna consciente de sua finitude mediante a morte do outro.

Ele é capaz de presenciar as manhãs e os vôos da gaivota, mas diante dos inúmeros dias que poderão ainda vir na História, do cotidiano que pode se fazer presente além de sua existência, o eu-lírico se dá conta da imensidão do tempo que, como simples homem, diante da história da Terra, ele não poderá presenciar. Uma grande privação para um simples homem.

A gaivota voa fora da morte de Mário Pedrosa ao não estar interessada, muito menos tocada, pela morte deste homem, mas ela não poderá voar para fora de sua própria morte, da brevidade de sua existência. Ela voa como quem não pensa si, muito menos possui conhecimento de sua finitude, diferentemente do ser humano.

A manhã seguinte, ou melhor, o amanhã, traz consigo a demonstração do cotidiano, com o qual o morto não se deparará, mas que faz parte da vida, em que a gaivota continua a voar. Manhã em que a morte se faz presente.

Assim como em Clarice, as características do morto parecem ser enterradas junto a ele. O sorriso, o olhar afetuoso (demonstrações de sentimento amoroso destinados ao eu-lírico, causa de um provável vínculo) e a utopia, que nos lembra Marx e seu modelo de sociedade ideal, concebido como crítica à organização social existente, porém inexecutável por não estar vinculado às condições políticas e econômicas da realidade atual. Porém, mesmo que se queira, a sociedade já não pode ser a ideal, porque Mário não faz mais parte dela: a utopia foi enterrada junto a ele.

2. A MORTE CONCRETA EM *MUITAS VOZES*

Em *Muitas Vozes* (1999), é notável um movimento de rehumanização do tema da morte que se faz demasiadamente perceptível¹⁰. Não podemos nos esquecer que aqui a morte se faz mais familiar e intrínseca para o poeta (com a perda de seu filho Marcos e de sua esposa Thereza), entregando-se, naturalmente, ao que há de mais humano no luto. Neste livro a morte deixa de ser apenas uma voz de protesto, com os olhos voltados para o exterior de si, no intuito de perceber e denunciar em primeiro plano o direcionamento da sociedade para com a morte, e o sujeito poético passa a compartilhar de maneira evidente da dor do luto. O sujeito enlutado passa a ser o centro, como em “Thereza”, “Meu Pai”, “Fim” e, como podemos perceber de uma maneira mais acentuada, em “Visita”:

¹⁰ Há uma coincidência entre a discussão da psicologia social sobre a redignificação da morte, iniciada na década de 50, mas difundida com muito vigor e aceitação apenas nos dias atuais, e o tema em Gullar. Discute-se a morte rehumanizada (com precursores como Kübler-Ross e Cicely Saunders). “O apelo à dignidade”, “a corrente de opinião nascida da piedade [...] Estaremos nós, portanto, às vésperas de uma mudança nova e profunda diante da morte? A regra do silêncio estaria começando a se tornar caduca?” (ARIÈS, 1982, p.642-644).

no dia de
finados ele foi
ao cemitério
porque era o único
lugar do mundo onde
podia estar
perto do filho mas
diante daquele
bloco negro
de pedra
impenetrável
entendeu
que nunca mais
poderia alcançá-lo

Então
apanhou do chão um
pedaço amarrotado
de papel escreveu
eu te amo filho
pôs em cima do
mármore sob uma
flor
e saiu
soluçando

Composto em forma de narração na terceira pessoa do singular, “Visita” tem como foco a descrição de uma cena. Sabemos que não se trata de um episódio qualquer, mas um escrito elaborado a partir de uma dolorosa experiência que Gullar viveu diante do túmulo de seu filho Marcos¹¹. Aliás, o auge de sentimento de perda para Gullar se dá com a morte deste, em 1990, como podemos ver em seu depoimento:

“(…)Depois que você começa a perder as pessoas a morte ganha uma outra dimensão, ganha uma concretude. Perder um filho, como aconteceu comigo, é uma coisa que não tem medida, um negócio que nunca imaginei, eu jamais me curei disso. É uma coisa de uma violência inaceitável. Não é mais uma coisa teórica, não - é uma coisa real, uma perda real, a vida te mostrando o seu lado duro. Aquela pessoa amada, que você criou, que estava ali ao teu lado não existe mais. A vida é de um absurdo esmagador. Milhões de pessoas já morreram, mas não é possível aceitar a morte.”
(*Cadernos de Literatura Brasileira*. Setembro de 1998, nº06, p.45)

¹¹ Cf. *Poesia Sempre*. Ano 6, nº 09; 19 de fevereiro de 1997.

Não é a toa que o poema se encontra na terceira pessoa do singular: esta pode ter sido utilizada com o intuito de se encontrar maior distanciamento emocional diante de um fato tão íntimo para o poeta. Duarte (2007, p.146) afirma que a “literatura que fala de morte considera que o eu é sempre um outro: trata de um eu que não fala de si, mas do outro em que ele se vê”, o que neste poema, em particular, adquire caráter essencial: é e a partir de um outro ficcional que o poeta se instrumentaliza para entrar em contato com a sua perda particular, e é também a partir do outro que o leitor possui a oportunidade de vivenciar a dor da perda e a impossibilidade de um reencontro que amenizaria a mesma.

Na primeira estrofe do poema prevalece a passividade e a ânsia de encontrar o seu filho no cemitério (plano concreto), já que sequer na memória (plano abstrato) conseguia fazê-lo. Do nono ao décimo primeiro verso presenciamos, através dos encontros consonantais: /bl/, /dr/, /tr/ e /gr/, uma sonoridade que nos impede de continuar a leitura com a mesma facilidade de outrora. Este impedimento, barreira, faz com que percebamos o distanciamento que há entre o filho morto e seu pai, sendo aquele representado pelo bloco negro. A enorme quantidade de consoantes nasais: /m/ e /n/ dispostas durante todo o percurso da poesia, também parecem indicar esta distância que há entre o pai e a memória destinada ao filho. Nos versos décimo primeiro e décimo segundo, as nasais se tornam ainda mais presentes, mostrando que o pai foi capaz de incorporar, neste instante, a lonjura existente entre a figura dos dois: “**Ent**endeu que **n**unca **m**ais / poderia alcançá-lo”. Em: “**ú**nico/ **l**ugar do **m**undo”, deparamo-nos com a assonância da vogal /u/, que parece indicar a entrada do eu-lírico em um lugar que se faz sombrio e melancólico: o cemitério.

Já na segunda estrofe ocorre um momento de tomada de consciência, que faz com que o pai se torne ativo, capaz de adotar atitudes para ultrapassar e quebrar barreiras. Então, o pai pega do chão um fragmento de papel. Percebemos que nem o próprio papel estava íntegro, assim como os pensamentos do pai, que podem ser considerados apenas um fragmento de seus sentimentos. Notamos nesta passagem o

espaço influenciando o desenlace do poema, onde cada parte do cenário aparece no seu devido instante para guiar o pai a tomar uma atitude que sequer ele mesmo premeditou. O pai, que antes estava subjugado pela razão, agora o é pela emoção, já que escreve “eu te amo filho”, e sai soluçando. Este verso é o único do poema que está íntegro, com sujeito e predicado, e é a única certeza apta a guiar este ser fragmentado. Aliás, o poema, fraturado na sintaxe, permite-nos duas leituras: uma com pausas abruptas entre um verso e outro, mostrando-nos o estilhaçamento do sujeito, que é transferido para o poema. A segunda interpretação plausível seria a realização dos possíveis *enjambements*, salientando os complementos sintáticos em busca da construção consoladora que advém da criação poética.

O papel pode ser considerado um filtro capaz de transformar a emoção em palavras racionais. É a linguagem como uma alquimia da elaboração do objeto em palavra. A representação do “abstrato se opondo ao concreto” retorna à poesia, representada também pela figura do pai que é concreto e a memória destinada ao filho - esta abstrata.

Durante o poema, a vida parece se contrapor (em forma de distanciamento, contrastes e obstruções) à morte. Exemplo disto vem a ser a presença da flor, símbolo recorrente da vida e que aqui não se faz diferente, contrastando com a frieza e a durabilidade do mármore, representação da morte. O papel é colocado entre a flor e o mármore e em tempo nenhum poderá penetrar qualquer um dos dois, assim como o que o pai sentiu naquele instante que jamais alcançará a memória do filho morto, ou retornará, a este, com a mesma intensidade de antes. Essa tomada de consciência, pelo pai, da vida (representada pela parte concreta na poesia: o pai, as palavras no papel, a flor, em suma, tudo o que é efêmero, mas existe sem a necessidade de outrem) antagônica à morte (neste caso: algo abstrato, como a memória destinada pelo pai e os sentimentos dispensados ao filho, que dependem de um ser vivo para existir) traz à tona um sentimento pungente o suficiente para fazer com que o pai saia soluçando.

Assim como o pai não é capaz de encontrar o filho onde buscara, o poema não se adapta a nenhuma forma, seja ela de prosa ou poesia. Tanto o pai quanto o poema são

entes deslocados no tempo e no espaço. Os dois não possuem o engenho necessário para encontrar um lugar perene e estável que abrigue suas emoções. Talvez confirmando a tese de muitos filósofos e sociólogos contemporâneos, que entram em comum acordo ao retratar a morte moderna (e aqui nos utilizamos da terminologia de Ariès (1977) para exemplificar) e dizê-la interdita, em que a morte, antes pública e intensamente ritualística, passa a ser solitária na nossa sociedade atual, trazendo consigo um intenso sofrimento para o enlutado. Vivemos em uma sociedade em que cada vez mais a morte que nos é próxima deve ser combatida, eliminada e silenciada. Nem que para isto seja necessário se fazer uso da morte “escancarada”, aquela que não nos diz respeito, por não estar próxima de nós, mas que vira constantemente notícias de jornais e televisão, com direito a imagens de cadáveres dilacerados e a mais intensa desumanização da morte e do outro (KOVÁCS, 2003). Para Morin (1978), a morte passa a ser menos que o nada. “Visita” só se realiza enquanto elaboração da morte do filho, quando a procura cessa pela memória, quando o eu-lírico toma consciência de que seu interlocutor havia partido.

Outro poema cuja temática tem semelhanças com o de Gullar, é o de título homônimo pertencente a Manuel Bandeira (1989, p.200):

VISITA

Fui procurar-te à última morada,
Não te encontrei. Apenas encontrei
Lousas brancas e pássaros cantando...
Teu espírito, longe, onde não sei,
Da obra na eternidade assegurada,
Sorri aos amigos, que estão te chorando.

Diferentemente do poema “Visita” de Gullar, aqui o sujeito enlutado se conforma com a ausência do morto, e com a impossibilidade de diálogo com ele. O eu-lírico se acalma ao perceber o bem-estar da alma de seu amigo, como podemos notar na última estrofe, havendo a possibilidade de consolo. Alívio este que não será encontrado no poema de Gullar.

A alma do amigo morto, mesmo não se pronunciando durante o poema, existe na mente do eu-lírico. Este diálogo com o morto abranda o sofrimento na busca pelo objeto perdido. Aqui, a visão do cemitério é mais tranqüila, serena e pastoril, como última morada, lugar de descanso, em que não há a cessação e finitude da alma. É um poema consolador, o que se manifesta também na forma, que se completa com extrema fluidez ao se comparar com o poema de Gullar. Lousas brancas e pássaros cantando, podem ser metáforas da paz e do descanso eterno. Os eufemismos presentes em “última morada” e “eternidade assegurada”, ao invés de cemitério, parecem ter o objetivo de amenizar o peso da morte. Já o poema de Gullar se firma na incompletude, com uma visão mais pungente e materialista da morte.

Outro poema de Bandeira que nos lembra “Visita” é “Poema de Finados” (1989, p.119), pela relação estabelecida entre “pai e filho” e pela necessidade de buscar o morto no dia de finados:

POEMA DE FINADOS

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero.
Em verdade estou morto ali.

Porém, no poema de Bandeira, o dia dos mortos não se realiza, pois se dá num futuro inalcançável para o tempo presente em que foi escrito o poema. O espaço é sombrio e melancólico, refletindo o interior do indivíduo enlutado. Aqui, o luto não se

resolve, diferentemente de “Visita”, em que é possível ver ao final a elaboração do luto. A terceira estrofe, em que se pede ao leitor a realização de um ritual, lembra-nos um rito colhido por Bayard (1996, p.171), de um caderno manuscrito, intitulado *Graus da maçonaria teórica* e datado de 1786, em que por razão da comemoração do morto, depositam-se três rosas brancas sobre o catafalco, querendo exprimir que a Sabedoria e Força do morto se realizam pela Beleza. Sabedoria e Força ancestrais que, ao serem lembradas, poderiam se configurar no eu-lírico, retirando-o da morte em vida que lhe traz a apatia. Tanto num quanto noutro poema, são os enlutados, e não os mortos, que nos angariam simpatia e carecem de compaixão.

Outros dois poemas que fazem do enlutado mais humano e que merecem nossa atenção são os que estabelecem relatos sobre a morte da primeira esposa de Gullar: “Fim” e “Thereza”. Após quarenta anos de convivência, em dezembro de 1993, o poeta perde a companhia da mesma, que morre de um infarto fulminante após o banho (MOURA, 2001, p.137):

THEREZA

Sem apelo
no vórtice do
dia no
abandono do chão na
lâmina da
luz feroz

fora da vida

desfaz-se agora
a minha doída
desavinda companheira

Thereza, sem invocar auxílio ou testemunho para o momento de sua morte, deixa-se largar ao chão. Desamparada, ela parece ser perpassada por uma lâmina luminosa, selvagem e desumana que lhe tira a vida. Lâmina que em muitos poemas de Gullar, aparece como aquela que corta o último laço da vida, remetendo-nos também à figura arquetípica da morte segurando sua foice. Já a luminosidade e o clarão são muitas vezes utilizados pelo poeta como símbolo da morte: é quase sempre no auge da luz que a morte ocorre ou é sentida e lembrada. O poema se destaca dos demais de Ferreira Gullar por ser composto de grande carga imagética. Ele não está tão perto da prosa e do cotidiano, o que lhe dá um tom mais sublime e enigmático. O uso escasso de verbos e abundante de substantivos e adjetivos tendem a confirmar esta afirmação.

O poema trata do instante da morte da companheira do eu-poético. No primeiro verso, o eu-lírico já nos avisa que a imagem de como ocorreu o desfalecimento de Thereza é presumido, pois o fato não deixou testemunhas. O segundo verso inicia-se bastante deslocado da margem esquerda ao final do primeiro verso, estando ressaltado na estrofe. Temos aí a sensação de que o verso está sendo sorvido pela margem direita, assim como o “vórtice do dia” atraiu Thereza ao chão. Temos então, mostras da espacialização que é capaz de intervir nas imagens do verso, reforçando-as.

A segunda estrofe é composta de apenas um único verso: “fora da vida”. Este verso também principia-se muito após a margem esquerda, estando paralelo ao segundo verso da primeira estrofe. É no auge do dia, onde se concentra a maior luminosidade, que Thereza se esvai da vida. Assim como ela está fora da vida, o verso também se encontra deslocado da margem do poema, sugerindo a nítida impressão de exclusão. A morte, aqui, não se faz como um complemento da vida, mas como a retirada desta.

No primeiro verso da terceira estrofe encontramos o único verbo do poema: “desfazer-se”. Retirada da vida, Thereza neste instante dissipa-se não só nos fragmentos de memórias que lhe são reservados pelos seres vivos, mas também dispersa-se neste poema e até mesmo nesta leitura.

Somente na terceira estrofe nos é revelado que Thereza é companheira do eu-lírico. E mais além: descobrimos algumas de suas características psíquicas antes da morte. Thereza talvez esteja sensibilizada e magoada, sendo desse modo malquista e malvinda, por um motivo que não nos é participado. O fato de estar em desacordo e dorida, sendo a companheira do eu-lírico e também por ter morrido sem provocar alaridos, induz-nos a aceitar esta figura de mulher como uma vítima. Sem nos dar conta, somos impulsionados a sentir compaixão e piedade pela mulher abandonada pela vida e caída ao chão, transformando o que poderia vir a ser um corpo inerte já tomado pela morte em um sujeito humanizado. Aliás, as aliterações das consoantes dentais encontradas na última estrofe (**desfaz-se** agora/a minha **doída/desavinda** companheira) parecem reiterar a imagem de imagem de sofrimento impregnada pelo eu-lírico à esposa.

Em primeira instância, a poesia parece ser a forma que o poeta encontrou para eternizar Thereza e talvez até uma luta contra o esquecimento que a morte geraria a seu ente amado. Porém, os versos, assim como em “Visita”, são fragmentos de uma história, e não conseguem completar sentenças e sentidos por si só. Ao buscar uma justificativa racional para o inexplicável, a reconstituição do fato, visando a criação que ocuparia o lugar da ausência, tão necessária para a elaboração do luto, o poema realiza-se num estilo lacunar. O episódio real cede espaço para o ideal, o suposto, o imaginado e com isto, abre lugar para a incompletude dos versos.

Outro poema que aborda a temática da morte é “Fim”, cujo título já prenuncia que tratará da última fase ou conclusão da vida:

FIM

Como não havia ninguém
na casa aquela
terça-feira tudo
é suposição: teria
tomado seu costumeiro
banho
de imersão por volta
de meio-dia e trinta e

de cabelos ainda
úmidos
deitou-se na cama para
descansar não
para morrer
queria
dormir um pouco
apenas isso e
assim não lhe
terá passado pela
mente – até
aquele último segundo
antes de
se apagar no
silêncio – que
jamais voltaria
ao ruidoso mundo
da vida

Neste poema, os substantivos e adjetivos referenciais para a formação de imagens são raros e assim como “Visita” e “Pai”, ele tende ao prosaico. Na primeira estrofe o eu-lírico indica que o fato a ser narrado é imaginado, pois não deixou testemunhas. Os verbos no tempo futuro do pretérito contribuem para sustentar esta afirmação. No poema “Thereza”, sabemos que a companheira com quem Gullar foi casado aproximadamente 40 anos, faleceu em sua casa após o banho. O mesmo parece ocorrer neste poema: a personagem deita-se na cama após ter “tomado seu costumeiro banho de imersão”, morrendo logo após. A imersão na água, desde os tempos mais remotos, representa a transformação e a pureza. Podemos interpretar o ato do banho como um preparo ritualístico de entrega para o “sono” da morte¹². Aqui, a personagem do poema transitará do “ruidoso mundo da vida” para o “silencioso mundo da morte”. Esta antítese nos remete ao esquecimento que a morte tenta gerar sobre a memória destinada ao ente falecido nos dias atuais e que o poema parece perceber muito bem.

O poema carrega consigo marcas significativas de negatividade (“não”, “ninguém”, “apagar” e “silêncio”) que parecem explorar ainda mais a força da morte,

¹² Outra interpretação possível é o ato do banho com um caráter menos sublime, demonstrativo do cotidiano que carrega consigo tanto a vida, quanto a morte.

que se faz mais prudente, em seus artifícios, que a vida. O cenário é minimamente premeditado para que a morte cumpra seu papel. Temos também, presente no poema, a morte como entidade inesperada, súbita, pensamento comum nos dias contemporâneos.

Antes de “se apagar no silêncio”, a personagem talvez tenha tido, de acordo com a suposição do eu-lírico, uma tomada de consciência no último instante de sua existência de que não mais pertencerá a vida. Seria aí um momento conscientizador da transformação que ocorrerá com a personagem? Apesar disto, ela nada pode fazer para modificar seu fado, que já fora traçado e determinado.

Assim como o poema “Visita”, “Fim” pode ser dividido em duas partes: a primeira até o décimo primeiro verso, em que o sujeito lírico apresenta as prováveis ações da personagem. A segunda parte é dedicada às reflexões do eu-poético do que teria se passado na mente da personagem diante desta cena imaginada. Se em “Visita”, o poeta parte da reflexão para a ação, neste poema ocorre justamente o contrário.

O poeta insere a morte no cotidiano, fazendo com que esta deixe de ser enigmática e intrigante para se transformar em algo corriqueiro e banal. Ao compor um poema em que a morte perde sua condição misteriosa, o poeta induz o leitor a encará-la com uma maior naturalidade.

Um outro poema em que a finitude também se faz presente é “Tato”:

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

A morte é uma certeza invencível

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

O poema nos convém por ser o único com a mesma estrutura formal de “Thereza” e, apesar de não realçar a morte concreta em seu conteúdo, apresenta-nos o limite entre a vida e a morte, que se realiza para o poeta através do instante, da finitude. Na primeira estrofe o eu-lírico nos descreve a cena inicial, de onde decorrerão as reflexões. Em “Thereza” também é descrita a cena onde estaria a personagem. Nos dois primeiros versos da estrofe inicial o eu-lírico nos situa o lugar e de que modo ocorrerá a reflexão do poema: “na poltrona da sala/ as mãos sob a nuca”.

É também nesta primeira estrofe que encontramos as metonímias corporais (“mãos”, “dedos”, “osso”, “cabeça” e “cabelos”), apresentando o sujeito por partes, que ainda não se perfaz como indivíduo completo.

A partir do terceiro verso temos um “espaçamento” maior na margem esquerda. Ele é usado durante todo o decorrer do poema no instante em que o eu-lírico escreve em primeira pessoa, talvez com o intuito de não somente dar voz mas também ressaltar as suas experiências pessoais. Estas serão transformadas em conceitos que podem ser tidos como universais, a exemplo de “A morte é uma certeza invencível”. Aqui, temos um aforismo que divide o poema em dois: da anterior incompletude metonímica dos primeiros versos à totalidade do ser, como veremos a seguir, presente na última estrofe.

A segunda estrofe é formada por um único verso que pode ser considerado o ápice do poema. Visualizamos um sentimento de determinismo, em que o eu-lírico percebe que nada poderá mudar a fatalidade da morte. O verso parece se isolar dos demais por se tratar de uma explanação sobre a morte. Esta parece se dissociar da vida cotidiana, contida no “estar sentado na poltrona de uma sala”. Em “Thereza”, a sentença “fora da vida” é o verso constituinte desta segunda estrofe no aspecto formal. Paralelismo aqui

instaurado que posiciona a personagem de “Thereza” fora da vida de modo tão repentino e desumano como consequência da morte considerada “uma certeza invencível”.

Na terceira estrofe, o eu-lírico escreve que o tato é fundamental para a percepção de sua instância na vida. É através do tato que podemos sentir as sensações de contato, sendo ele mais aguçado nas mãos. Com ela, o eu-lírico apalpa a nuca fazendo-se sentir tanto a dureza quanto a maciez de seu ser. O sentido do tato pode não ser capaz de combater a morte, mas é apto para trazer a consciência da vida para o eu-lírico, proporcionando-lhe a sensação do momento presente.

2.1 Aforismos Sobre a Morte

Ainda neste livro existe uma outra vertente de poesias sobre a morte, na qual é possível perceber poemas contendo pequenas reflexões que ressaltam aos olhos e que visam contrapor, através de pensamentos populares, o mundo dos vivos ao dos mortos. Isto se dá pela dissolução destes, pela finitude da vida e assimilação dos mortos através dos vivos como meio de mantê-los presentes através de um resgate pela memória.

“Manhã”, “Os Mortos”, “Redundâncias”, “Os Vivos”, “O Morto e o Vivo”, integram o *corpus*, que a nosso ver, transmitem um distanciamento para com a morte, que passa a ser vista de maneira reduzida a pequenos aforismos:

OS MORTOS

os mortos vêm o mundo
pelos olhos dos vivos

eventualmente ouvem
com nossos ouvidos,
certas sinfonias

algum bater de portas,
ventanias

Ausentes
de corpo e alma
misturam o seu ao nosso riso
se de fato
quando vivos
acharam a mesma graça

Este poema, por exemplo, transmite o pensamento de que o morto somente vê pelos olhos dos vivos, porque a questão que se faz lúcida é uma visão materialista em que apenas os vivos relembram os mortos. A ponte que os dois primeiros versos tentam estabelecer entre os mortos e os vivos é tênue e irônica.

Poema composto por três estrofes irregulares e o uso de versos livres (apesar de haver versos brancos predominantes), nele podemos visualizar uma única rima em final de verso na segunda estrofe com os substantivos “sinfonias” e “ventanias”, que parecem reforçar um apelo sinestésico a percorrer todo o poema e que pode ser comprovado pela existência de verbos como “vêm”, “ouvem” e os substantivos “olhos”, “ouvidos”. Apelo necessário para trazer a ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, que se dá pelas sensações dos vivos.

No primeiro e terceiro versos do poema percebemos a aliteração das consoantes /m/ e /n/ que nos trazem à tona a percepção de distanciamento que há entre a memória dos mortos e o mundo dos vivos. A repetição da vogal /o/, que aparecem no segundo e terceiro versos, aprofundam esta idéia. Na primeira e segunda estrofes o eu-lírico nos mostra que os mortos somente existem através da memória dos entes vivos. Ele assume um tom irônico ao dizer que os mortos ouvem, vêm e logo em seguida declarar que o fazem através dos vivos. Ou seja: os mortos somente existem na memória dos vivos, que podem reviver a sua presença por meio de lembranças. Utiliza-se das superstições dos crentes em vida pós-morte, como fantasmas batendo as portas ou esvoaçando cortinas e panos, para ironizar ainda mais a situação. A insistência das consoantes

oclusivas /p/ e /t/ enriquece a idéia “do bater de portas”, tornando-a mais dinâmica e tenebrosa.

Na segunda estrofe efetua-se com mais precisão a idéia da inexistência dos mortos: estes não tem alma e nem sequer corpos... Os temores de ventanias e bater de portas agora são substituídos por lembranças envolvendo risos e experiências agradáveis.

Já o poema a seguir é composto de uma estrofe com oito versos e outra de quatro. O eu-lírico inicia a primeira tecendo comentários sobre as manhãs de verão. Ele personifica o verão que se apresenta como um ser que tem a necessidade de se impor urgentemente, fazendo-o através das manhãs:

MANHÃ

Tão vertiginosourgia
o verão
 zunindo feito dínamo
 naquelas manhãs velozes
que era como se víssemos
a eternidade
 (ofuscante)
se produzindo a si mesma,

enquanto ouvíamos
a luz voraz
 consumir nossos mortos
 acima da cidade

O dínamo com seu movimento circular parece ser uma metáfora do que é auto-suficiente, e sempre volta no dia seguinte. Esta imagem é percebida como um moto-contínuo que atravessa o fim do dia e segue percorrendo o recomeço de uma nova

manhã. A eternidade, oculta aos olhos do eu-lírico (mas que se faz presente pelo verão) se produz a si mesma através dos movimentos cíclicos dos dias. Assim como o dínamo, que através da rotatividade produz energia elétrica, a eternidade em seu ciclo da continuidade da vida, produz as manhãs. Estas podem ser consideradas o ícone de um recomeço. O vento (“o verão/ zunindo feito dínamo”) intensifica a idéia de movimento presente no poema. O verão que gira rapidamente produzindo um som sibilante, nas manhãs velozes, reforça a impressão de toda uma ação circular contida nos versos.

Na segunda estrofe, diferentemente dos outros poemas vistos até então, não se trata de uma continuidade, mas sim de uma simultaneidade temporal. Nela, o eu-lírico deixa de discorrer sobre a produção da eternidade, que ocorre concomitante ao consumo de seus mortos pela luz voraz. O verão precisa consumir os mortos para continuar o ciclo da vida. Ele se alimenta dos mortos para dar vida aos novos. Vale também a interpretação de que a energia “dinâmica” do verão se produz num presente intenso, em que não há lugar para as sombras da memória dada a intensidade da luz vital.

Há um predomínio dos sentidos neste poema ressaltado pela sinestesia provinda de “ouvíamos /a luz voraz”. Se em “Tato” Gullar trabalha com as sensações de contato físico, em “Manhã” o poeta emprega com maior frequência palavras que despertam a audição. Para tanto ele se utiliza de meios que realçam a visão, como a eternidade que não podemos visualizar por ser ofuscante e o verão que zune feito dínamo, fazendo com que o sentido da audição predomine. O eu-lírico não é capaz de ver a luz voraz, mas a ouve, sinestesia que ressalta a luminosidade oriunda da morte. Essa mesma luz voraz que consome os mortos está presente em “Thereza” quando a personagem é traspassada pela “luz feroz” e que se encontra presente em tantos poemas de Gullar, quando o tema é a morte.

2.2 O Sujeito e o Tempo

Já o poema a seguir encontra-se em uma parte do livro “Muitas Vozes” intitulada “Poemas Resgatados” os quais, segundo Gullar, são poemas “escritos num momento diferente” (SANTANA, 1999). “Sob os Pés da Família” foi elaborado em 1970 e tem como cenário a casa que o poeta habitou em São Luís do Maranhão. Diz o poeta ¹³:

“Lá, naquela casa de assoalho de tábua corria um espaço de quase meio metro entre as tábuas e o chão. Às vezes caía dinheiro por entre as fendas, eu tirava uma tábua e entrava ali para buscar minha moeda que estava lá embaixo. Havia um cheiro forte, de décadas, de todo aquele pó, um pó preto que parecia pólvora. O poema era sobre isso, sobre a casa, essas coisas”.

Seu depoimento esclarece o contexto em que o poema a seguir foi composto:

SOB OS PÉS DA FAMÍLIA

Ainda debaixo do soalho
fala o poeta?
 invisível,
de sob a terra escura que fede,
fala?
 ainda entre,
baratas e ratos,
fala
sob as tábuas?

(ah, tempo tempo
quanto foge de mim na água e no vento)

Escuta: nada se ouve
no poroso talco
no fundo poroso pó
debaixo das tábuas
sob os pés da família

Escuta só: é pulvo

¹³ Entrevista concedida a Weydson Barros Leal, em 12 de julho de 1999.

é pudre é podre é púlvura é
pólvora
quase azul

que a noite deposita
e o dia
deposita
sob o soalho
é março cremado
abril é maio
cremado
um desastre estelar sob os pés da família

Na primeira estrofe, o eu-lírico utiliza-se de três indagações que se complementam e buscam reforçar uma só questão: se o poeta seria capaz de se expressar em meio a um lugar freqüentado por baratas e ratos (animais considerados asquerosos) e em terra escura e malcheirosa. A perplexidade que o eu-lírico tem diante da imagem simulada é tanta que ele sente necessidade de repetir o sintagma: “fala”. Esta repetição ternária, por não ser comum mesmo na linguagem oral, pode denunciar um esforço expressivo intenso, com o intuito de realçar sua indagação quanto à possibilidade de comunicação do poeta diante de tais condições. O eu-lírico parece duvidar que uma poesia, algo aparentemente tão sublime, seja capaz de nascer do cotidiano, do lado da mímesis baixa, do corpo de animais asquerosos e do escuro “infernai”, que estão relacionados à morte e à decomposição.

Na segunda estrofe, o eu-lírico trata da efemeridade do tempo. Os dois versos entre parênteses parecem ser uma indicação de que neste momento ele se conscientizou de sua transitoriedade como ser humano. “Ah” é uma interjeição que pode ser usada com a intenção de enfatizar e realçar as palavras que se seguem. Junto a ela encontramos uma repetição da palavra tempo, reiterada duas vezes: primeiramente com a interjeição “ah” e logo em seguida com o substantivo tempo. “Fala” também é enfatizado duas vezes. A água e o vento, pela corrente que formam, podem ser considerados imagens de passagem. A consciência do poeta (confirmada pelo uso do pronome oblíquo “mim”) de sua efemeridade o levará à consciência da morte. Esta

estrofe destoa das demais por ter uma mudança rítmica, o que parece denotar justamente esta passagem para a morte.

Na terceira estrofe o eu-poético convida-nos a escutar: ele dialoga conosco, fazendo com que deixemos de ser meros observadores para participar interativamente da poesia. Ao “escutarmos”, somos pegos por uma grande decepção: “nada se ouve” debaixo das tábuas. Neste ponto do poema temos a falsa impressão de que o eu-lírico nos responde a questão elaborada na primeira estrofe: o poeta parece não ser apto para falar embaixo das tábuas do soalho sob os pés da família.

Na quarta estrofe, o eu-lírico novamente nos convida a utilizarmos o sentido da audição (“escuta só”), mas desta vez com o intuito de nos segredar algo. Isto faz com que ele se torne mais íntimo do leitor. A imagem vinda após os dois pontos é clara: o aspecto visual do podre, da pólvora e do pó se mesclam com grande força. A aliteração do /p/ causa-nos impacto por estar calcada na impressão acústica da explosão. Temos, então, uma sonoridade onomatopaica, que é acentuada pela falta de pontuação dos versos, trazendo-nos a dinâmica, como sugestão rítmica, do instante da detonação. A sonoridade, além de significar a explosão da pólvora, pode indicar o arrebatamento que resultaria no auge do poema: o que destruiria a idéia contida na terceira estrofe de que nada se ouviria. “Pulvo”, “pudre” e “púlvura” são palavras não dicionarizadas que nos remetem à raiz latina do termo “pó” por sua sonoridade¹⁴.

A estrofe termina com o verso “quase azul”. A devastação que se dá na estrofe, faz com que o sujo formado pelo “poroso talco no fundo poroso pó” se transformem na idéia do sublime, simbolizada pelo azul e pela assonância da vogal aberta /a/. Talvez o eu-lírico esteja tentando aludir que somente o poeta é capaz de transformar o sujo do cotidiano em algo elevado como a poesia. Esta hipótese pode ser confirmada com a chegada da última estrofe em que vemos mencionados os ícones do cotidiano como o dia, a noite e a passagem do tempo. Os versos “março cremado/abril é maio cremado”

¹⁴ Observamos que em latim *pulvis* significa pó. São relacionados *pulvero* e *pulvereus*.

Fala talvez
ali
a moeda que uma tarde rolou (a moeda uma tarde) rolou
e se apagou naquele solo lunar

Fala
talvez um rato
que nos ouvia de sob as tábuas
e conosco aprendeu a mentir
e amar
(no nosso desamparo de São Luís do Maranhão
na Camboa
dentro do sistema solar
entre constelações que da janela víamos
num relance)

Fala
talvez o rato morto fedendo até secar
E ninguém mais?
E o verão? e as chuvas
torrenciais? e a classe
operária? as poucas
festas de aniversário
não falam?
A rede suja, a bilha
na janela, o girassol
no saguão clamando contra o muro
as formigas
no cimento da cozinha
Bizuzza
morta
Maria Lúcia, Adi, Papai
mortos
não falam.
Mas gira, planeta, gira
oceanos azuis da minha vida
sonhos, amores, meus
poemas de ferro,
minha luta comum,
gira,
planeta

E sobre as tábuas
a nossa vida, os nossos móveis,
a cadeira de embalo, a mesa de jantar,
o guarda-roupa
com seu espelho onde a tarde dançava rindo

feito uma menina
E as janelas abertas
por onde o espaço como um pássaro
fugia
sobrevoadava as casas e rumava
num sonho
para as cidades do sul

A sonoridade causada pela repetição das consoantes oclusivas /d/ e /b/, logo de início, anuncia a sensação da secura e aspereza latentes durante grande parte do percurso do poema. O eu-lírico terá como local de reflexão o fundo do assoalho da casa. Ele indaga sobre o que ou quem falaria naquela noite do cotidiano de uma família, em que o sublime não se faz presente.

A repetição ternária do sintagma “pisamos” parece querer reforçar a idéia do ranger dos passos em cima da tábuca velha. Esta repetição lembra-nos também o movimento cíclico dos passos, que se dão desde o nascer do sol até o entardecer. O décimo segundo verso é uma repetição do décimo primeiro, em que o eu-lírico faz questão de ressaltar e reforçar a idéia do cair da tarde: “quando o sol já morria”.

No décimo terceiro verso, o poeta reitera a idéia da morte, contida nos dois versos anteriores, desfocando-a da natureza inatingível (“o sol já ia alto”) para um lugar mais próximo: o seu próprio ser (“e eu morria”). Percebemos nesta passagem, uma interiorização da consciência da morte através da efemeridade dos objetos e seres, advinda do cotidiano e do ciclo da vida. Somente após ter tomado consciência do distanciamento temporal que envolvia o fato ocorrido e o ato da escrita, o eu-lírico percebe que a passagem do tempo aproximava-o ainda mais da morte.

O verso décimo quarto retoma o terceiro verso em sua insistente pergunta (“Quem fala”), só que desta vez, após a reflexão ter-lhe despertado a consciência da passagem do tempo, o eu-lírico deixa de se preocupar apenas com o presente para

também manifestar seu interesse pelo passado e pelo futuro que estão embutidos no décimo quinto verso.

O último verso “língua de fogo azul debaixo da casa” parece ter a conotação da luz consumidora com relação ao negro pó, no que resultaria o azul sublime. O poeta talvez esteja nos dizendo que o ocorrido debaixo do assoalho tem caráter universal, em que tanto uma moeda quanto um rato podem falar e ser entendidos pelo restante. Visualizamos neste íterim o poema partindo de uma particularidade do cotidiano para tentar atingir o universal.

Uma resposta hipotética as suas indagações se dará na segunda estrofe, em que o uso da palavra “talvez” indicaria a incerteza do eu-lírico diante de sua afirmação. Ele inicia a estrofe supondo que uma moeda, que rolara, tenha adentrado as tábuas velhas, ficando esquecida (“e se apagou naquele solo lunar”). No terceiro verso da segunda estrofe visualizamos a repetição entre parênteses dos termos: “a moeda uma tarde” que parecem servir de reforço para a idéia de que não foi somente a moeda que rolou, mas também aquela cotidiana tarde, que como todas as outras, acabou. Ela parece apagar-se junto à moeda e reafirmar a idéia do efêmero contida no poema. Tanto a tarde como a moeda não se apagam em qualquer espaço, mas num “solo lunar”, evidenciando a idéia de um outro espaço sob o assoalho: um lugar estéril e polvarinhento.

No quinto e sexto versos, o eu-lírico continua nos oferecendo respostas a sua indagação. Ao invés de um ser inanimado como a moeda, agora ele nos propõe como hipótese um animal roedor como o rato. Este, sob as velhas tábuas, era capaz de ouvir a família e com ela aprender a “mentir” e a “amar”. Ao adquirir estas ações tão humanas, o rato transmuta-se de animal asqueroso para um ser com sentimentos.

Dos versos décimo até o décimo terceiro, o eu-lírico situa geograficamente o local capaz de desenvolver tantas reflexões nele. E mais: leva ao conhecimento do leitor que aquele lugar em particular, expressivo para a família, pode ser significativo para o geral. Demonstra, também, que um dos modos de fazer valer um “território sem flor” é enaltecendo-o através da poesia. O poeta passa de Camboa a São Luís, ao

Maranhão, ao Sistema Solar até as constelações, ressaltando assim a sua escassa importância diante da imensidão do universo. Mas se a galáxia é vista pela janela “num relance”, o fundo do assoalho composto de “talco preto da terra prisioneira”, apesar de ser uma ninharia diante de tanta grandeza que cerca o poeta, é merecedor de um poema devido ao seu grande valor afetivo.

Na terceira estrofe, o eu-lírico continua dando margem a sua suposição sobre quem falaria abaixo das tábuas. Após mencionar a moeda e um rato que fede, ele continua a sua indagação sobre o quê estaria apto para falar: o verão, que através de seu calor e dos raios solares pode perpassar as tábuas; a chuva torrencial, típica do verão, que com sua violência talvez seja capaz de falar por sob as tábuas; a classe operária, que colaborou para a construção da casa e conseqüentemente teve acesso ao vão abaixo do assoalho.

A partir do sexto verso da terceira estrofe, o poeta continua a sua pergunta, agora saindo do plano de sob para sobre as tábuas. O elo de ligação entre estes dois territórios pode se dar através da classe operária que construiu não só os alicerces da casa, mas também o seu acabamento. A repetição da consoante /p/ no sexto verso pode trazer a sensação da dureza e do sofrimento, advinda do povo, e por serem poucas as festas da casa.

No verso nono, aparece a imagem da rede suja em contraste com a bilha que é própria para conter líquidos potáveis. Surge também a idéia do girassol que apesar de todo o seu grande porte ornamental, é incapaz de vencer o muro, podendo somente recorrer ao clamor para aliviar seu pesar. O muro é duro, áspero em contraste com a sensibilidade da flor. Podemos visualizar nesta imagem uma metáfora dos sentimentos do poeta e de seu desejo de uma “vida solar”, mas que o muro impede de possuir. O muro parece reprimir e recalcar as aspirações do poeta, fazendo com que este não possa enxergar o colorido do horizonte que está do cinza pertencente

As formigas no cimento da cozinha lembram-nos o dia-a-dia. Todos os entes citados do quarto ao décimo terceiro verso, mesmo estando sobre ou fora do assoalho,

talvez sejam capazes de falar ao exprimirem o cotidiano. Mas “Bizuzá”, “Maria Lúcia”, “Adi”, “Papai”, apesar de algum dia terem pisado no assoalho, já não podem mais falar por estarem mortos. O poeta chega à conclusão de que “mortos/ não falam”. Neste poema, ele é espontâneo ao realizar esta afirmação, diferentemente de “Os Mortos”, em que o poeta assume um distanciamento do fato para ironicamente afirmar que os mortos vêem e ouvem o mundo através dos vivos.

A décima nona estrofe inicia-se com uma conjunção adversativa, prenunciando que o poema tomou outro rumo, talvez um sentido oposto do até então. Se o poema iniciara-se em um tom seco e interrogativo, transferindo-se para um tom saudosista, agora parece adquirir um tom mais ideológico. Se os mortos não falam, o planeta continua girando sem eles, mas com os sonhos, amores, poemas de ferro e a luta comum do poeta. Presenciamos, durante o transcorrer do poema, uma enumeração dos entes que giram, ciclicamente e sem hierarquia através do poema. Um inventário de memórias transcorridas na casa e que fazem jus ao título da obra (*Dentro da Noite Veloz*) em que está inserido. A perda temporal é expressa pelo sujeito de maneira vertiginosa, própria manifestação da transitoriedade do que se foi e hoje não constitui o presente.

Na última estrofe, o eu-lírico desfoca sua descrição do espaço embaixo do assoalho para sobre o assoalho. Se ao falar do espaço abaixo do assoalho, o eu-poético lembra dos mortos, da noite e da fugacidade do tempo, em cima ele visualiza familiares vivos e os seus pertences; a tarde dançando e rindo como uma menina, e o espaço que ruma como um sonho para as cidades do sul. Quanto à última imagem aqui apresentada, notamos que esta talvez possa ter alguma ligação com a migração de brasileiros do nordeste para o sul do Brasil durante a década de 1960, em que um novo e considerável contingente de moradores da região nordeste migrou para as grandes capitais do sul, em busca de melhores condições de trabalho na então pujante indústria da construção civil. Estes, iludidos com um novo mundo, levavam consigo um sonho de uma vida melhor e a memória das experiências vividas. As janelas parecem representar essa imagem da abertura sobre outro espaço, de um lugar aberto para o sonho de evasão, para o vôo e a transformação. O que se tem de um lado da janela é o cotidiano estreito e rotineiro, como a mesa de jantar, o

guarda roupa e a cadeira de embalo; enquanto do outro lado temos o espaço livre e amplo dos pássaros.

Percebemos que todas as imagens ligadas à parte do subsolo da casa tem como referência o esquecimento, em contraposição com a vida presente em cima do assoalho. Observamos, também, que poema está altamente ligado ao cotidiano, realizando um maior distanciamento do leitor e uma menor densidade em relação a “Sob os Pés da Família”.

3. RAINER MARIA RILKE E A MORTE

O poema “Rainer Maria Rilke e a Morte” tem como tema o contraste entre a morte poética desenvolvida por Rilke e a morte física reconstruída por Gullar. O texto poético de Rilke tende a não ser ferido pela vida comum, habitando um nível puro e ideal. Ele não é contaminado pela vida física que implicaria na morte concreta. Talvez, Gullar se indague porque a poesia de Rilke é demasiadamente “sublime”, o que difere substancialmente da poesia de tom cotidiano dele. Ou talvez, Gullar queira fazer uma homenagem a Rilke encontrando o meio termo, a perfeita sinfonia entre estas duas vozes poéticas aparentemente antagônicas.

Nosso intuito é perceber o diálogo existente entre estes dois poetas e de que modo ele auxilia na composição do poema. Primeiramente, utilizamo-nos dos textos de Rilke para encontrar um número significativo de diálogos imbricados no poema de Gullar. Foi feita, até agora, a leitura de parte deste poema, sempre procurando ressaltar as qualidades e particularidades do mesmo. Em nossa leitura, procuramos, na medida do possível e quando pertinente, apoiarmo-nos ora na poética de Rilke, ora nos textos poéticos de Gullar. Para tanto, partimos do exame dos aspectos formais do poema que foram tomados como elementos predominantes para o estudo analítico. Optamos, também, por uma abordagem que privilegiou a questão estilística articulada à questão temática.

Devido a extensão do poema e para um melhor acompanhamento, decidimos inseri-lo em fragmentos durante o decorrer da leitura inicial, que será aprofundada na dissertação¹⁵.

Ela é o sumo e perfume na folhagem
é relâmpago
e açúcar
na polpa fendida

e em todo o bosque
é rumor verde que de copa em copa se propaga
entre estalos e chilreios

a morte
presença e ocultação
circula luminosa
dentro dos caules
e se estende em ramos
abre-se em cores
nas flores nos
insetos (veja
este verde metálico este
azul de metileno) e inspira
o mover mecânico
dos mínimos robôs
da floresta

Nas duas primeiras estrofes que abrem o poema, encontramos relatada a presença da morte na natureza. Os verbos no tempo presente, muito atuam para a descrição da morte. Podemos perceber que esta é personificada, sendo materializada e distribuída pelos pequenos seres do bosque. Ela parece ser composta dos contrastes que

¹⁵ Optamos por utilizar a primeira publicação do texto que se encontra no jornal *Folha de São Paulo*, outubro de 2001. Uma edição mais recente pode ser obtida em *Melhores Poemas de Ferreira Gullar*, 2004. Há uma ligeira diferença entre as duas versões: na primeira os nomes alemães foram escritos em Língua Inglesa. Assim como “Poema Sujo”(1975), “Rainer Maria Rilke e a Morte”, é longo e dividido em partes. O poema integral encontra-se em anexo.

emanam da natureza. Consistente, permanente e vital como o sumo da folhagem, é também volátil e penetrante como o aroma existente nas folhas. Ao mesmo tempo em que é rápida, efêmera e dura como um raio, é branda e suave como o açúcar que tende a sair pela polpa rachada. E se é ocultação, é também presença que “circula luminosa”.

A conjunção aditiva presente nos pares “sumo e perfume”, “relâmpago e açúcar”, “presença e ocultação”, “estalos e chilreios” parece nos indicar que na junção dos opostos, ou diferentes, em busca de uma totalidade, o poeta visa a capacidade de reconhecer e definir a morte. Isto é propiciado pelo conceito de que ela é formada também pela constatação da existência. Ou seja: para haver morte, seria necessário que houvesse primeiramente o seu oposto: a vida. Esta definição, como veremos a seguir, é uma das essências formadoras da poética de Rilke.

O poeta aguça a nossa audição com substantivos como: rumor, estalos, chilreios, insetos e o mover mecânico, que são repletos de vogais e consoantes sonoras. Ele parece dizer que além de sermos capazes de sentir a morte, encontrada nas substâncias visíveis, podemos ouvi-la. Estes ruídos são provocados pela agitação dos seres pertencentes ao bosque. Se levarmos em consideração apenas as estrofes em que o poeta direciona seu foco para a morte na natureza, estaremos aqui, diante do verso de maior número de sílabas poéticas. Assim como o rumor (substantivo que já indica um deslocamento) se propaga de copa em copa, o verso com sua extensão de catorze sílabas preenche um maior espaçamento na página, buscando assim a ampliação deste rumor pertencente à morte.

"Rumor verde", por sua vez, talvez indique um despertar da vida que provavelmente se inicia com a animação da morte. Esta acontece em meio a seres já sem vida (ou sumo), que estalam, e a vitalização das aves que gorjeiam. A morte existe tanto nos seres mortos quanto nos vivos (que a carregam dentro de si). É nesta segunda estrofe que se inicia uma idéia de movimento realizada pela morte. Com o rumor, ela ganha uma força pela qual é capaz de se expandir no bosque, podendo ser vista, pelo poeta em um foco acima dele.

Logo após, o poeta resolve penetrar não só no bosque, mas também dentro das árvores para captar a morte. Ela é presença e ocultação, pois ao mesmo tempo em que podemos notá-la na parte externa, também nos é possível observá-la no interior da árvore. E ela circula junto ao que é mais vital para a planta: o sumo. A morte está presente em toda a floresta. Nós somos capazes de percebê-la, mas não podemos tocá-la puramente ou vê-la, pois ela é parte integrante da vida. É a morte que cultivamos dentro de nós como fruto precioso do qual somos apenas "casca e folha"¹⁶. Ela circula luminosa, abrindo-se em cores. Sabemos que a idéia da morte como luminosidade é algo fácil de ser encontrado na poética de Gullar, como podemos confirmar em "Thereza", "Nova Conceção de Morte", "Manhã", entre outros¹⁷.

Ainda nesta mesma estrofe, encontramos uma aliteração provocada pela consoante nasal /m/, no verso "estende em ramos", que parece retificar a idéia de extensão contida no verso. Já entre os versos nono e décimo, percebemos uma rima entre as palavras "cores" e "flores". Rima esta que se destaca no poema por ser única, trazendo-nos uma sugestão de maior musicalidade e ressaltando o colorido "vivo" e "morto" existente na floresta.

A imagem da morte presente nas cores diverge de boa parte da cultura ocidental, na qual o preto (ausência de cor) é o ícone da morte. O poeta ao exemplificar

¹⁶ Referência ao poema de Rilke (1998):

Que nós somos apenas casca e folha.
A grande morte, que cada um traz em si,
é o fruto à volta do qual tudo gravita.

Por ele, donzelas elevam o seu canto
que brota do alaúde como uma árvore;
e rapazes, por ele, anseiam fazer-se homens;
adolescentes contam às mulheres angústias
que mais ninguém é capaz de expulsar.

¹⁷ "No vórtice do/dia no/abandono da/luz feroz/fora da vida"
Gullar, 2000, p. 446
"enquanto ouvíamos/a luz voraz/consumir nossos mortos"
Ibid., p. 481

o colorido presente nos seres, aponta-nos para o verde metálico e o azul de metileno. Cores que, na sua opinião, por serem tão fortes e vivas são capazes de abrigar a morte. Atentamos também para a interação entre o poeta e o leitor, que se inicia no décimo primeiro verso com um verbo no imperativo (“veja”). Aquele parece convidar o leitor a visualizar com melhor clareza os detalhes do que se desenvolve na floresta, como se este fizesse parte da cena. Esta técnica de aproximação do leitor para a realidade do poema, é algo possível de se encontrar nas poesias de Gullar. Como exemplificação citemos: “Sob os Pés da Família” e “Praia do Caju”.¹⁸

Nos últimos três versos da segunda estrofe, o poeta consegue captar o cotidiano habitual dos insetos para transformá-lo em uma cena sublime e bela. Ele faz do trabalho rotineiro dos insetos algo poético, capaz de ser inspirado por uma força mística e transcendental: a morte. Robô etimologicamente significa “trabalho forçado”. O dia-a-dia dos minúsculos "robôs" que trabalham por instinto, é inspirado pela morte que tende a estar mascarada em cores e flores.

Queremos ressaltar, após esta pequena consideração acerca das duas primeiras estrofes do poema, percebemos nelas contidas uma grande intertextualização dos estilos de Rilke e Gullar. A contemplação da natureza como volta ao próprio ser e o fato do poeta utilizar-se da natureza para conceituar um fenômeno como a morte, emanam dos escritos de Rilke, enquanto a espacialização do verso, a idéia da morte como luminosidade e de uma linguagem mais cotidiana e menos sublime, advém da poética de Gullar.

E ele a ouvia desatento
no próprio corpo
voz contraditória
que vertiginosamente o arrasta através da água
até o fundo da cisterna e

¹⁸ “(...) Escuta: nada se ouve/ no poroso talco/ no fundo poroso pó/ debaixo das tábuas sob os pés da família”

Ibid., p. 492.

“Escuta:/ o que passou passou/e não há força/capaz de mudar isso”

Ibid., p. 182.

no intenso silêncio
Pensou ver-lhe num susto
o rosto
que se desfez no líquido espelho
(era aquele
o rosto da morte?)
De fato o entrevira ali no
tanque do jardim?

Suspeita que era dela já aquele
olho que o espiava
do cálice da açucena ou a abelha que zumbia
enfiada na corola a sujar-se de
dourado. Ou vida seria?
Nada mais vida (e morte) que esse zunir de luz solar e pólen
na manhã

A terceira estrofe inicia-se com uma conjunção aditiva “e”, inserindo a reflexão de Rilke que se dará nesta estrofe, a partir da descrição elaborada nas anteriores. É como se houvesse uma tomada cinematográfica que incluiria a cisterna, Rilke e suas reflexões, dentro do universo citado anteriormente. O poeta primeiramente descreve a morte presente nas criaturas que compõem todo o bosque, fazendo desta um ser universal. Logo após centra-se em um único foco que já não faz parte dos automatismos puramente instintivos que se dão no bosque, mas que é um exemplo de complexidade e particularidade: Rilke. Na terceira estrofe, Gullar ao deixar de falar da natureza como um todo para centrar seu foco em um único ser, acaba por descrever uma contemplação romântica¹⁹.

No poema, Rilke, ao atentar para a natureza, volta a si mesmo sem percebê-lo com nitidez, entretido com a contemplação. Nos dois primeiros versos da terceira estrofe, encontramos a assonância da vogal fechada [o] em “**ouvia desatento/no próprio corpo**”, sugerindo-nos o mergulho que Rilke faz ao seu interior para ouvir a voz contraditória da morte. Este verso seguinte “Voz contraditória”, remete-nos a um poema de Rilke, que pode ser encontrado n’*O Livro das Imagens* (1902):

¹⁹ Um comentário mais detalhado e eficaz sobre a contemplação romântica e a idéia do duplo surgirá adiante, num momento mais oportuno do poema.

PEÇA FINAL

A Morte é grande.
Nós somos suas
bocas ridentes:
se fala a Vida por nossa voz,
Ela atrevida,
Soluça em nós.

(RILKE, 1975, p.64)

Voltando ao poema de Gullar, no verso visto anteriormente (“voz contraditória”), percebemos como integrante da sílaba tônica das palavras que o compõem, a vogal aberta “ó”. Esta assonância, por sua vez, parece reiterar a imagem não só da suposição que se dará no decorrer da estrofe, mas também o desembocar para o externo. Ou seja: este verso serve de transição do interior de Rilke para o seu exterior. Conseqüentemente, ele consolida o que já comentamos anteriormente: se Gullar, nas duas primeiras estrofes, trata da morte em um aspecto amplo e universal, chegando à conclusão de que ela é formada pelos opostos ou diferentes, que é “presença e ocultação”; neste verso o poeta projeta esta concepção em um ser particular, Rilke.

Cabe-nos comentar, neste instante, que um dos temas trabalhados com maior intensidade por Rilke foi a morte. Como já é de senso comum entre os estudiosos deste grande poeta, e como se poderá visualizar através dos trechos que citaremos ao longo desta leitura, o conceito de morte, para ele, divide-se em duas: a morte única e particular (*der eigene Tod*) contraposta à morte alheia e universal (*der fremde Tod*). Gullar introduz em seu poema, através das estrofes estudadas até então, justamente esta concepção de morte encontrada na obra de Rilke. Temos aí mais uma prova de que o poeta, no que se refere a conceitos, procura enxergar pela perspectiva rilkeana.

O quarto verso desta estrofe é formado por quatorze sílabas poéticas. Assim como Rilke é arrastado de uma maneira perturbadora até o fundo da cisterna, o verso é prolongado de tal maneira que temos a nítida impressão de que ele também está sendo sorvido para a margem direita do papel. Este verso é o único da estrofe que contém verbos no tempo presente, todos os outros se encontram no pretérito. É como se o poeta

quisesse que sentíssemos no momento presente da leitura, um arrastar para a introspecção que exige a leitura. Não é só este verso que parece se deslocar como se tentasse encontrar a outra extremidade do papel, e sim os sete primeiros versos desta estrofe, que, de algum modo, deslizam-se gradativamente para a margem direita. Como Rilke, intuído pela voz da morte, partiu de um extremo para chegar a outro (extremidades da cisterna); estes versos, auxiliados pela mão do poeta, tentam se deslocar entre os limites da página.

A estrofe seguinte abriga uma abertura para a conclusão que se dará através do poeta, ao dizer que a morte é uma “voz contraditória”. Toda a aparente oposição contida nas duas primeiras estrofes agora aparece unida em uma só voz antitética dentro do suposto corpo de Rilke. Mesmo estando desatento, a voz da morte consegue ter uma força tal dentro de seu íntimo, que este se sente impelido para o fundo da cisterna. Esta voz parece ser composta de um apelo profundo, insistente e silencioso: o chamado da morte. Ao ser arrastado até o fundo da cisterna, ele é inserido num “intenso silêncio”, que dura apenas o instante necessário para um susto, ou seja, uma fração de segundos.

O verso “no intenso silêncio” nos chama atenção devido a sua expressiva sonoridade. Visualizamos nele a repetição da vogal “o” que, a exemplo dos versos citados anteriormente, também parece indicar um aprofundamento, só que desta vez, no silêncio. Já a repetição da consoante nasal “n”, pode expressar um alongamento temporal do silêncio; e a aliteração da sibilante [s], sugere-nos um chiado, provocado por um provável pedido de silêncio. O poeta parece requisitar ao leitor um momento silencioso em sua leitura, para que este possa captar não só a pausa do silêncio, mas também o aspecto temporal e o dimensionamento desta ausência de ruídos, provocando assim, uma aceitação e até mesmo uma identificação do leitor com a ação desenvolvida nesta estrofe. Rilke, ao mirar-se no fundo da cisterna, cogita observar um rosto refletido nas águas, mas não tem certeza, pois apenas “pensa ver” e não necessariamente se vê, num plano concreto. Percebemos também, a assonância da vogal “e” que se encontra justamente em posição tônica, contribuindo para a musicalidade do verso.

Nos quatro últimos versos desta mesma estrofe surgem as primeiras indagações. Estas advêm da incerteza inicial exposta no poema (até então as sentenças eram

categóricas): se Rilke realmente viu um rosto refletido nas águas da cisterna. Se este rosto se compôs nas águas, seria o da morte? Seu rosto refletido no fundo da cisterna, já estaria tomado por ela? O poeta deixa para que o leitor tire suas próprias conclusões, pois nem ele mesmo tem as respostas, já que por enquanto vê a cena através da suposta perspectiva de Rilke.

O instante do silêncio arranca-lhe do estado de desatenção e torpor para imediatamente levá-lo à reflexão. O susto repentino de olhar-se de um outro modo, refletindo em seu rosto a morte, produz em seu ser um momento de autoconsciência e de percepção da sua própria dissociação. Seu rosto reflete não somente o externo da superfície, mas também o interior no qual a morte habita. Com isto, a idéia do duplo, muito comum no simbolismo, surge no poema.

Se na segunda estrofe é o poeta que fala da morte presente na flor e no inseto, agora ele mostra-nos a própria personagem supondo isso. Ao se entreter visualizando uma possível imagem da morte nas águas da cisterna, Rilke surpreende-se fazendo inquirições sobre ela, que incidirão sobre a quarta estrofe. Esta se abre com o verbo “suspeitar” que, diferentemente dos demais, se encontra no presente do indicativo. Este verbo, assim flexionado, parece-nos de suma importância para o desenvolver da estrofe, pois é com ele de instrumentária que o poeta busca uma maior aproximação temporal entre Rilke e o leitor. É também, com ele que se tem uma maneira de reforçar os pensamentos de Rilke sobre correlatos anteriores. Prova disto é o advérbio (“já”) presente no primeiro verso que visa reiterar esta idéia: o olho que o espiava reside em algum tempo passado em relação ao acontecido.

Em: “suspeita **que** era dela já **aquele**/ olho **que** o espiava/ do cálice da açucena ou a abelha **que** zumbia”, a iteração do pronome relativo “que”, cuja sonoridade é também intensificada pelo pronome demonstrativo **aquele**, parece favorecer um movimento de incorporação que podemos observar se nos prendermos a descrição da cena elaborada: a abelha suga o pólen da açucena (contendo assim uma parte desta), enquanto o olho corporificado ao cálice pode ser considerado uma metonímia desta

morte personificada. Ou seja: tanto a abelha quanto “o olho da morte”, de algum modo, passam a fazer parte da açucena.

Nas três primeiras estrofes, Rilke se pergunta se a morte estaria presente no olho junto à açucena. Esta imagem, por si só, causa um grande incômodo. Primeiramente pela atitude passiva de Rilke diante do cenário: não é ele que possui o domínio da cena na ação, mas sim um misterioso olho que através do cálice, o espia. Além do mais, a imagem de um “olho transcendental”, em que vemos a busca de uma realidade superior através de uma imagem concreta (a açucena) lembra-nos nitidamente uma das características simbolistas e também rilkeana. Vale também a interpretação de que este olho poderia simplesmente pertencer a um dos seres (um inseto, talvez) da floresta e como tal ter a morte em si. Disto também não fugiria um conceito simbolista de “criar para o leitor um mundo exterior à realidade, tal como nós a conhecemos”, onde a essência passa a ser o mais importante (CHADWICK, 1975, p.14-15).

A assonância da vogal fechada “o” em “**olho** que **o** espiava **do**”, indica-nos um intenso, grave olhar, como se o olho visasse enxergar algo além das máscaras da aparência, enquanto a aliteração do som [s] em “cálice da açucena” aguça-nos o sentido da audição para a imagem que virá adiante: o zunir da abelha. As consoantes e vogais que compõem as palavras “abelha” e “zumbia” são completamente sonoras, o que auxilia na intensificação da idéia de barulho contida no verso. A abelha paradoxalmente suja-se de dourado. O substantivo “sujo” normalmente é relacionado à imundície e sordidez. Estes, por sua vez, costumam estar ligados a cores escuras e opacas. Já “dourado”, por ser uma cor brilhante, nos remete à vida. Esta diferença de imagens que se faz presente quando pensamos separadamente “sujar-se” e “dourado”, lembra-nos o antagonismo que naturalmente percebemos entre vida e morte. Assim como “sujo” e “dourado” compartilham o mesmo verso, tanto a vida quanto a morte são capazes de habitar o mesmo espaço, segundo a concepção rilkeana. Esta concepção está contida na estrofe a partir do momento em que o poeta indaga se não seria a vida, ao invés da morte, o que estaria corporificado na cena. No quinto verso em: “ou vida seria”, notamos uma inversão na ordem direta da frase, com o intuito de ressaltar o

substantivo “vida”. Se no início da estrofe o poeta visava sublinhar uma provável morte existente no cenário, agora ele intensifica a imagem da vida, que também é transmitida neste mesmo episódio.

Ao relevar a vida a um primeiro plano, ao invés da morte, e ao afirmar que o cenário é composto pelas duas, a sexta estrofe tende a confirmar a hipótese levantada no parágrafo anterior:

Nada mais vida (e morte) que esse zunir de luz solar e pólen
na manhã

A imagem de um “zunir de luz solar e pólen da manhã”, causa um estranhamento sinestésico devido à inversão de complementos. Explicamos: luz solar costuma ser associada a manhã, enquanto zunir (dos insetos, a exemplo da abelha) a pólen. Notamos que “luz solar” e “na manhã” estão dispostos paralelamente, provando-nos que esta sinestesia aqui intitulada não aconteceu por um mero acaso, ou aleatoriamente. Assim como encontramos a miscigenação destes complementos, temos também no percorrer do poema, a convivência da vida e da morte. “Zunir” e “pólen” remete-nos claramente à vida, enquanto “manhã” e “luz solar”, como já foi dito anteriormente, evocam a morte, se filtrarmos essas imagens pela poética de Gullar. Mas, se pararmos para refletir no conceito de Rilke já mencionado, em que a vida somente existe com a morte, o zunir dos insetos e o pólen, essenciais para a reprodução dos vegetais floríferos, também estão carimbados pela presença da morte. Fazendo uma relação mais profunda, poderíamos acrescentar que há não somente essa miscigenação da morte com a vida, mas também uma miscigenação necessária para a formação do próprio poema, que advém do diálogo existente entre estes dois grandes poetas.

Era de certo ela, o lampejo
naqueles olhos de um cão
Numa pousada em Wursburg.

Deslocando-nos para a quinta estrofe, perceberemos a aliteração da vogal “e” no primeiro verso, em “era de certo ela” e a grande semelhança sonora no par distintivo “ela” e “era”, o que nos sugere exatamente esta procura de Rilke por um discernimento

entre conceitos tão antagônicos e ao mesmo tempo tão próximos quanto a Vida da Morte. Ainda neste mesmo verso, podemos traçar um paralelo com o substantivo “lampejo” e a idéia contida no poema até aqui. A seqüência sonora composta pela vogal “a” que nos indica abertura, a consoante nasal “m” sugerindo um distanciamento, e a oclusiva “p” que pode ser associada a explosão, tendem resumir a ação desenrolada até este instante no poema. Ora, nas duas primeiras estrofes, Gullar prescreve a morte na imensidão da floresta. Logo após, distancia seu foco do geral para centrar-se apenas nas ações e reflexões de Rilke. E neste instante do poema aparecem as primeiras convicções (“de certo”) geradas talvez por uma persuasão íntima de Rilke, e que se dão em um momento repentino do poema: o iniciar de uma nova estrofe.

No segundo verso desta mesma estrofe, novamente há a imagem de um olho surgindo no poema. Os olhos desse cão ganham um lampejo especial provocado pela presença da morte. Para que esta pudesse se refletir nos olhos do animal, seria necessário que estivessem frente a frente. E para que Rilke pudesse reparar na face do cão com tal atenção, ser-lhe-ia indispensável que ele se encontrasse na mesma posição. Ou seja: no ponto de vista explicitado acima, o cão teria pressentido a morte particular de Rilke, que já se apoderava de seu corpo. É de se saber que no imaginário alemão, entre outros, o cão é o animal capaz de pressentir a morte presente nos arredores. Além do mais, conta-nos Geir Campos (s/d, p.80), que Rilke mantinha uma atenção especial para com os cães. Por isso, acreditamos que a escolha deste animal para habitar o poema não foi aleatória. Ainda nesta mesma linha de raciocínio, é possível aceitar a interpretação, de que por serem os olhos, também no imaginário popular, considerados a expressão da alma, Rilke possa ter visualizado a morte presente dentro do cão, ou melhor dizendo: a morte alheia ou universal. Cabe ao leitor decidir...

Sabemos também que Rilke viveu boa parte de seu tempo em pousadas. Wursburg (em alemão: Würzburg) é uma cidade situada ao sul da Alemanha e que não era de todo desconhecida para Rilke. Este cenário presente nos últimos três versos da quarta estrofe, e que fazem parte de lugares comuns para os alemães, parece servir de instrumento para o poeta inserir uma expressão de maior veracidade em sua poesia.

Para que não haja a mesma ambivalência presente na estrofe anterior, Gullar, desta vez, coloca entre parênteses a especificidade da morte que irá comentar. No primeiro verso da quinta estrofe, o poeta discorrerá sobre a morte particular de Rilke, e mais do que isto: falará sobre como este via a sua própria morte. Mas o poeta, ainda neste mesmo verso, deixa claro que apesar de ser a concepção de Rilke, ela estará apoiada sobre a ótica dele. Prova disto é assonância do “a” em “mas a morte (a sua) pensava-a”, que nos transmite a sensação de clareza e de luz, próprias da definição de Gullar sobre a morte. O substantivo “clarão”, no segundo verso da estrofe, tende a confirmar esta hipótese, mesmo porque ele é muito recorrente na poesia de Gullar, como podemos observar em: “Evocação do Silêncios” ou “Nasce o Poema”²⁰

Ao imaginar Rilke figurando a morte como "um clarão lunar sobre a cordilheira da noite", Ferreira Gullar faz uma junção nítida entre os estilos destes dois poetas. Como já foi afirmado anteriormente, a idéia da morte como luminosidade é típica da poesia de Gullar. Já esta volta para a contemplação da natureza, em que a noite tem um lugar especial, pode ser encontrada disseminada em toda a poesia de Rilke (e aqui não nos cabe dispor de exemplos, exatamente por ser a maioria). Além do mais, a própria concepção de descrever conceitos através de símbolos, como é realizado nesta estrofe, é muito recorrente em Rilke (seja em sua poesia, seja em sua prosa).

A noite abriga o clarão lunar que por sua vez é abrigado pela solidão que gera o poema. Tanto a morte quanto a solidão, que normalmente são vistas como entidades capazes de causar a dor e a desgraça, aqui estão relacionados a símbolos que nos geram alegrias, mostrando-nos que as duas são um mal necessário para a concretização do poema.

Os dois últimos versos da sétima estrofe dizem respeito à idéia muito difundida por Rilke de que para se produzir um poema digno de ser lido, é necessário que o poeta

²⁰ um estampido/ (um clarão)/ se abre a tampa
Gullar, 2000, p. 433.
que é /clarão/ na boca e sonho/ na floresta?
Ibid., p. 403.

habite a solidão. Exemplos dignos de serem citados, ainda mais pelo contexto em que se encontram, são os que pertencem às *Cartas ao Jovem Poeta* (RILKE, 1997). Comentários sobre a solidão emanam em todas as dez cartas publicadas, por isto selecionamos algumas passagens de maior importância.

Os trechos abaixo estão inseridos nos contextos em que Rilke comentará sobre a importância deste sentimento como elemento fundamental para a criação de um bom poema:

Ame a sua solidão, suporte as penas que dela vierem, e, se essas penas lhe arrancarem queixas, que sejam queixas belas. (...) Se tudo o que está a próximo lhe parece distante, é porque esse espaço toca as estrelas. (p.41)

ou

Uma só coisa é necessária; a solidão íntima. Caminhar em si mesmo e, durante horas, não encontrar ninguém – é a isso que é preciso chegar. (p.52)

Aos olhos de Rilke, para o ser humano que conquistou a solidão íntima “todas as distâncias, todas as dimensões se transformam (...) como se sucede com o tal homem no alto da montanha, nascem nele imagens extraordinárias, sentimentos bizarros que parecem desafiar a sua resistência. Mas é preciso viver isto também. Devemos aceitar a nossa vida completamente quando possível.” (p.79)

Ainda sobre a busca da solidão, acreditamos que o poema abaixo a consolida e a resume de maneira eficaz:

SOLIDÃO

Não: uma torre se faça do meu peito
e eu próprio seja posto à sua beira:
onde nada mais há, haja inda uma vez dores
e inefabilidade, mais uma vez mundo.

Mais uma coisa só no desmedido,
Que se faz escura e de novo se ilumina,
Mais uma última, ansiosa face,
Repelida para o nunca-acalmável,

Mais uma extrema face de pedra,
Dócil aos seus pesos interiores,
Que as amplidões, que serenamente a aniquilam,
Obrigam a ser sempre mais feliz.
(RILKE, 1998, p.175-176)

Percebemos nesta estrofe e na que seguirá adiante, um expressivo número de colocação pronominal enclítica:

Sentia-**a** contornar-**lhe** o sorriso
 esplender-**lhe**
 na boca
pois convive com sua alegria
 nesta tarde banal

Sabe que somente os cães ouvem-**lhe**
 o estridente grito
 e tentam quem sabe avisá-**lo**.
 Mas adiantaria? Evitaria ferir-**se** no espinho?

Sabemos que a ênclise, por uma questão fonética, é pouco usual no português do Brasil. Se observarmos as estrofes acima, perceberemos que não há indícios de próclise, a tendência do português brasileiro. Acreditamos que isto ocorre devido a disposição do poeta de dialogar com Rilke. Para vencer a barreira espaço-temporal que os separa, Gullar não hesita em tentar diluir sua linguagem cotidiana e coloquial para alcançar o estilo elevado de Rilke. Apesar de buscar compreender e incorporar a poética de Rilke, Gullar, por ser um poeta autêntico, deixa vestígios de seu próprio estilo no poema. Alguns destes já foram citados no decorrer da nossa leitura, outros o serão, como o substantivo banal e as indagações que nos lembram claramente a poesia inquietante, questionadora e pulsante de Gullar.

Aqui, a personagem deixa de contemplar a morte na natureza ou em si mesma para simplesmente senti-la. A morte que, em boa parte da cultura ocidental, é vista com pungência e recriminação, aqui é tida como algo muito importante para a continuação da vida, sendo ela capaz de resplandecer no sorriso e alegria da personagem.

Percebemos, nos três primeiros versos desta estrofe, uma cadência de sons ásperos e duros gerados pela aliteração de consoantes oclusivas e a ausência de advérbios e adjetivos, o que parece indicar a profusão dos sentidos necessária para o mergulho interior afim de se perceber e sentir a presença da morte. Em todo o segundo verso, verificamos somente a presença de um único som vocálico: [e], que reforça tanto a dureza contida no verso, quanto o aguçar dos sentidos em virtude da sensibilidade. Todo este rigor sonoro é atenuado nos dois versos que fecham a estrofe, pois agora o poeta deixa de falar do âmago de Rilke e de sua morte, para comentar a parte que toca de seu exterior: a alegria provinda da tarde ou esta que é banal por ser apenas mais uma entre tantas, mesmo sendo a derradeira, a que desembocará na sua morte final. Esta passagem remete a um poema de Gullar sobre a morte da escritora Clarice Lispector, em que o poeta comenta que, mesmo após uma morte tão significativa para alguns, e uma perda imensurável para os leitores dela, a natureza não deixou de continuar o seu curso, nem demonstrou qualquer abatimento²¹. O mesmo parece ocorrer com a chegada da morte particular de Rilke.

Sabe que somente os cães ouvem-lhe
o estridente grito
e tentam quem sabe avisá-lo.
Mas adiantaria? Evitaria ferir-se no espinho?

Nesta estrofe, no verso que a inicia, temos uma oração com sujeito oculto em terceira pessoa do singular, que pode se referir tanto a Rilke, quanto à morte. Esta confusão inicial, em que o poeta não deixa às claras o sujeito da oração, parece denotar o quanto a morte já se apoderou do corpo e do ser pertencente a Rilke. Neste mesmo verso, e novamente no poema, reencontramos a imagem do cão que pressente e ouve o grito da morte. N'Os *Cadernos de Malte Laurids Brigge* (RILKE, 1997), há referência a um episódio em que o narrador-personagem, ao descrever a morte de seu avô, cita os cães de maneira interessante. Além do mais, ele disserta sobre a morte única de cada um e sobre a personificação que a morte pode alcançar. Citamos abaixo, um longo trecho para que haja uma melhor compreensão do estilo de Rilke, que estamos sempre

²¹ (...) E as pedras e as nuvens e as árvores/ no vento/ mostravam alegremente/ que não dependem de nós. (GULLAR, 2000, p.303).

citando como exemplo, e das imagens que se formam na tentativa de se alcançar um estilo elevado. Atentemos:

Mas era ainda alguma coisa. Era uma voz, a voz que sete semanas atrás ninguém conhecia ainda; porque não era a voz do Camareiro. Não era a Christoph Detlev que esta voz pertencia, era a morte de Christoph Detlev.

[...]

Então gritava a morte de Christoph Detlev, gritava e gemia, berrava tanto tempo e tão continuamente que os cães, que a princípio uivavam também, se calavam e não se atreviam a deitar-se, e, de pé sobre as longas pernas esguias e trêmulas, tinham medo. E quando na aldeia, através da vasta e prateada noite de Verão da Dinamarca, ouviam como aquela morte berrava, as pessoas levantavam-se como durante a trovoada, vestiam-se e ficavam sentadas em volta do candeeiro sem uma palavra, até que aquilo passasse. E as mulheres à beira do parto eram levadas para os quartos mais afastados e para as alcovas mais recolhidas; mas elas continuavam a ouvir, continuavam a ouvir, como se fosse dentro dos seus próprios ventres, e imploravam que as deixassem levantar-se também, e vinham, brancas e volumosas, e sentavam-se ao pé dos outros com as suas faces diluídas.

No último verso da estrofe a que nos referíamos, temos uma alusão explícita à famosa lenda de que Rilke teria contraído leucemia infectado pelo um espinho de uma rosa. Para Rilke, o Belo, apesar de ser uma entidade sublime, é capaz de causar muitas destruições. Neste caso, esta definição nos cai muito bem, já que, cego pela beleza da rosa, nem um possível aviso dos cães o livraria de se deixar picar pelo espinho. Podemos fazer uma associação com a rosa significando a vida e o espinho a morte, em que ao encontrarmos a beleza da vida, já não poderemos mais fugir da destruição que a morte nos causará.

Na verdade
era a morte (não brisa
que aquela tarde
moveu os ramos da roseira)

Nesta estrofe, a morte é vista como um ser propenso a personificação. Esta imagem da morte como um ser que se infiltra na natureza, além de retomar o conceito sugerido no início do poema, é muito comum na obra de Rilke, como se pode ver no

longo fragmento citado anteriormente. Se, no último verso da oitava estrofe, possuímos a certeza de que as indagações feitas partem da abstração do poeta, nesta parte do poema, as vozes de Rilke e Gullar se confundem de tal maneira que se tornam uma única, homogênea e sintonizada voz, que, de alguma maneira, continuará suas reflexões na estrofe seguinte:

O futuro não está fora de nós
mas dentro
como a morte
que só nos vem ao encontro
depois de amadurecida
em nosso coração.
E no entanto
ainda que unicamente nossa
assusta-nos.

Por isso finge que não a presente,
que não a adivinha nos pequenos ruídos
e diz a si mesmo que aquele grito que ouviu
ainda não era ela
terá sido talvez a voz de algum pássaro
novo no bosque

Já na décima primeira estrofe, o conceito de futuro interiorizado no ser é passível de se encontrar nos escritos de Rilke.

O futuro nos penetra, está infinitamente mais perto da existência do que aquele outro instante em quem nos impõe do exterior em pleno tumulto e como por acaso? Quanto mais silenciosos, mais pacientes e recolhidos formos nas nossas melancolias, de forma mais eficaz o desconhecido penetrará em nós. (RILKE, 1984, p. 76)

Não só a morte como fruto amadurecido é uma imagem recorrente na poesia de Rilke (“Que nós somos apenas casca e folha. / A grande morte, que cada um traz em si, / é o fruto à volta do qual tudo gravita”), como também o fato da morte individual ser exclusiva e única. E esta percepção da morte, trará ao poema a concepção de indivíduo

moderno mencionado por Gullar mais adiante no poema. Em *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, tanto a vida quanto a morte são próprias para cada ser:

Antigamente sabia-se (ou talvez se pressentisse) que se trazia a morte dentro de si, como o fruto e caroço. As crianças tinham dentro uma pequena e os adultos uma grande. As mulheres tinham-na no seio e os homens no peito. Tinha-se, a morte, e isto dava às pessoas uma dignidade particular e um calmo orgulho. Meu avô, a esse se lhe via que trazia dentro de si uma morte. E que morte!: durou dois meses, e era tão forte que se ouvia até lá de fora.

No trecho acima, também nos é possível reiterar a idéia da morte personificada e da imagem da morte como fruto que amadurece. Se nas estrofes anteriores o eu-lírico expõe Rilke suspeitando da proximidade da morte, na décima segunda estrofe este procura não pressenti-la, mesmo esta tão presente na natureza.

Se considerássemos os parênteses (“mas adiantaria? Evitaria ferir-se no espinho?”) como uma inserção explicativa em relação à última oração da estrofe anterior e se privilegiássemos o ritmo, poderíamos dividir esta estrofe em duas partes; o exterior e o interior dos parênteses. Como um primeiro fragmento, teríamos a seguinte estruturação:

Na verdade
Era a morte

Este segmento, contém uma oração repartida: um primeiro verso, que é formado por uma locução adverbial, e uma segunda parte contendo o essencial da oração. Se “na verdade” visa indicar que não resta nenhuma dúvida ao eu-lírico em relação ao sujeito da ação, também causa-nos uma sensação de descontinuidade semântica. Isto se dá ao passo que o eu-lírico concebe uma conclusão que, em uma primeira instância, não responderia ao questionamento elaborado na estrofe anterior. A sensação de desarmonia é intensificada por se tratar de uma oração entrecortada e ter três sílabas em cada verso. Esta verdade parece ser tida como absoluto que vem para iluminar, esclarecer e, até mesmo, negar qualquer teoria paralela.

Esta oração abrupta parece ter tido a sua disposição visual (quadrangular) e sonora minimamente calculada para nos causar um impacto. Impacto este que pode ser considerado uma iluminação provinda de suas indagações anteriores e que, como luz inesperada, vem para nos tirar da escuridão questionadora, ofuscando-nos em um primeiro contato. Logo após, temos uma desobscurecência, causada pela conclusão do eu-lírico, que advém elucidação sobre a dedução anterior ao parêntese.

O eu-poético ao declarar que não era a brisa “a mover os ramos da roseira”, não explica os fundamentos de seu comentário anterior, mas indica-nos uma provável resposta para a questão da estrofe antecedente: a morte universal já estava conspirando para o total florescimento da morte individual de Rilke.

De acordo com os ideais rilkeanos, quando é chegada a hora da morte individual a essência vital já se esvaiu – não há mais como recuperá-la, restando apenas a ação da morte amadurecida preenchendo o lugar da vida. Neste momento do poema, é inserido pela primeira vez um indicativo temporal: é em uma tarde que a Morte passa a conspirar para arrematar os últimos instantes da vida de Rilke. O pronome “aquela” mostra-nos que não se trata de uma tarde qualquer, mas de uma tarde distanciada, existente apenas na memória, específica e uma por ser especial para o deslindar do poema. Em: “moveu os ramos da roseira”, percebemos através da aliteração da sibilante /s/ uma sugestão de movimento embutido na “sonoridade” da brisa. Não foi a brisa que moveu os ramos da roseira, e sim, a morte. Ou seja: a morte personificada e até mesmo a existente na brisa.

Nesta estrofe, como podemos apreender, a voz do eu-poético se confunde nitidamente com a de Rilke, pois Gullar tenta encontrar um estilo mediar entre a sua poética e a de Rilke, já que não conseguimos distinguir se a voz emana de um ou de outro poeta. Isto indica-nos que, neste instante do poema, as vozes destes dois poetas já são capazes de entrar em uma harmônica e fundível sintonia.

O futuro não está fora de nós
mas dentro
como a morte

que só nos vem ao encontro
depois de amadurecida
em nosso coração.
E no entanto
ainda que unicamente nossa
assusta-nos.

Sabemos que a idéia do futuro como algo presente em nosso interior também é típica de Rilke. Gullar a absorve em seu poema dando continuidade ao processo de diluição e afirmação de duas vozes em apenas uma. Aqui nesta estrofe, o eu-lírico faz uma inserção de um conceito primordial (sobre o futuro) para o desenlace do poema, mas que parece destoar do momento em que está inserido, causando-nos a sensação de estranhamento de outrora e que é fundamental para que o leitor reflita sobre esse conceito. Assim como o poema efetua um distanciamento na trajetória de Rilke frente à morte, nós como leitores também somos obrigados a acompanhar esta pequena interrupção com o intuito de percebermos a relação profunda existente entre o futuro e a morte rilkeanos. A partir do segundo verso notamos um maior espaçamento na margem esquerda que parece ter como objetivo ressaltar e isolar o substantivo “futuro”, em que podemos perceber todos os outros versos da estrofe colaborando para sua definição, fazendo-o através de uma comparação com a morte.

O eu-lírico utiliza-se da negação para delimitar os contornos do local habitado pelo futuro e, ao mesmo tempo explicita claramente o conceito de Rilke utilizado até então, confirmado-o neste instante: a morte, tal qual o futuro, está dentro de nós. Esta, ao ser amadurecida, só se faz presente com a ajuda do futuro. A própria construção frasal do primeiro verso tende a reforçar esta idéia. O advérbio de lugar “fora” sofre uma tentativa de anulação com a ajuda do advérbio de negação, pertencente ao interior do verso. No verso seguinte, “mas dentro”, a negação da imagem de exterior proposta no verso antecedente, é reforçada pela conjunção adversativa “mas” que, juntamente com o advérbio “dentro”, intensifica a idéia de interior contida na estrofe. Idéia esta que também pode ser presenciada na espacialização deste verso, visto que este está centralizado em relação ao anterior.

Ainda nesta mesma estrofe, o eu-lírico além de nos indicar que a morte pertence ao nosso interior, especifica o local em que ela habita: é em nosso coração que o germe da vida se faz presente. Assim como ocorre com a morte, a personificação do futuro também vem ao nosso encontro, transformando-se em presente. Além do mais, a morte arrebatadora que se fará presente no desenrolar do poema, também faz parte do futuro. Aqui já é possível, a partir do poema responder a uma das inquietações do eu-lírico: Rilke muito provavelmente jamais poderia deixar de ferir-se no espinho da rosa, pois a morte e o futuro conspiravam a favor do destino e já estavam por demais amadurecidos para haver qualquer discrepância em seus objetivos.

É nesta estrofe que pela primeira vez o eu-lírico utiliza-se dos pronomes em primeira pessoa do plural (“nós”, “nosso”) para englobar todos os leitores, aproximando-os ainda mais do poema. O sétimo verso desta estrofe é composto por uma locução adversativa ao lado de uma aditiva. Isto parece prenunciar que a afirmação que se seguirá é agregada e, ao mesmo tempo, contraditória em relação ao resto da estrofe.

Os últimos dois versos desta estrofe parecem se distanciar horizontalmente de todo resto da estrofe como se houvesse uma necessidade de ressaltá-los frente ao demais devido aos seus méritos conclusivos. Em “ainda que unicamente nossa” notamos a aliteração das nasais /m/ e /n/ que tendem a prolongar o verso provocando-nos a sensação de profundidade, gravidade e introspecção provenientes de um instante reflexivo. Esta sensação parece se contrapor ao verso seguinte que além de ser breve e repentino (formado apenas por um verbo e um pronome), é repleto de sibilantes. Repetindo:

Por isso finge que não a presente,
 que não a adivinha nos pequenos ruídos
e diz a si mesmo que aquele grito que ouviu
 ainda não era ela
 terá sido talvez a voz de algum pássaro
 novo no bosque

Aqui, o poeta mostra-nos que Rilke já é capaz de intuir a morte, mas prefere simular uma negação. Ou melhor: a negação parece ser uma prova genuína da aceitação da morte por parte de Rilke. Esta estrofe, que se dá em decorrência da anterior e cujo elo é reforçado pela locução conjuntiva “por isso”, demonstra uma relação de causa e consequência. O fato que motiva Rilke a tentar negar seu encontro com a morte amadurecida é o temor e o medo que ela causa. O poeta procura inferir na estrofe esta mesma sensação de desconforto e medo que faz com que Rilke tente adiar seu encontro com a morte. Em momento algum o substantivo “morte” é mencionado, sendo apenas aludido através dos pronomes pessoais “a” e “ela”. Não por acaso, o poeta se utiliza de vogais abertas para mencionar a morte. Esta clareza que nos sugerem os sons abertos [a] e [e] remete-nos à imagem de morte concebida na poética de Gullar. A repetição do sintagma “que não” tende a confirmar esta hipótese.

Por mais que Rilke tente se desvencilhar do certo encontro com a morte, ela está em toda parte tramando para tomar-lhe o corpo e extinguir-lhe o sopro de vida que ainda lhe resta. Além de tentar não pressentir a aproximação da morte, “nega-a” incondicionalmente a si mesmo. No terceiro verso temos o sintagma “grito que ouviu” em que encontramos assonância da vogal [i] que se encontra em posição tônica, ecoando novamente o grito estridente presente na morte d’*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*.

A verdade, porém, é que a mão inflama
todo ele
queima em febre

Que se passa? Está incômodo em seu próprio corpo
este corpo em que sempre
coube como uma luva
macio, e afável, tão próprio que jamais poderia imaginar-se noutro.
E agora o estranha. Olha-se
no espelho: sim são seus
estes olhos azuis,
o olhar porém
esconde algo, talvez
um medo novo. Mira
as mãos de longos dedos: são suas

estas mãos, as unhas, reconhece-as, mas
já não está nelas como antes.

Nesta estrofe, são apresentados indícios de uma morte já amadurecida dentro da personagem: “a mão inflama/ todo ele queima em febre”. Nos versos que se seguem é descrito um estranhamento da personagem com seu próprio corpo que pode ser percebido, em seu momento inicial, pela expressão “Que se passa?”. Esta indagação parece fazer parte de um primeiro encontro com a percepção de sua autoperda.

O corpo incômodo mostra-lhe o primeiro sinal de morte: algo está se transformando definitivamente em seu ser e muito pouco tem a ver com a efemeridade do tempo: é a morte abrupta e definitiva que faz seu corpo padecer tão repentinamente. Este corpo agora desconfortável, antes cabia-lhe “como numa luva”, assim como esta frase feita adere-se ao poema de forma tão natural, como se tivesse nascido junto a este. A secura do incômodo pode ser sentida pela assonância da vogal /o/ no primeiro verso desta estrofe, em contraste com a atenuante e envolvente melodia provocada pela assonância da vogal /e/ em “este corpo em que sempre”. O corpo antes aceito e conhecido, agora é motivo de medo e desordem. E este estranhamento de seu próprio corpo parece advir do motivo do duplo, ou melhor, do motivo romântico da dissociação. Temos aí, o sujeito moderno, nascente no romantismo, que tampouco tem consciência de si mesmo. A essência do antes se dissocia do agora e o íntimo torna-se desconhecido para o novo.

Pela primeira vez neste poema, Gullar nos apresenta uma característica física de Rilke: seus olhos azuis. Olhos que representam, no senso-comum, “a janela da alma” e que escondem um medo novo. Igualmente, as mãos de dedos longos, instrumento com o qual Rilke escrevia e falava-nos, já não são mais as mesmas. Ao mirar “as mãos de dedos longos”, ele as reconhece, mas percebe já não habitá-las com o mesmo modo de antes. Essa percepção talvez seja motivada pela efemeridade do tempo que retraiu a vida para amadurecer a morte.

Gullar mostra-nos, neste ponto, uma desconstrução real e fatídica da vida para dar lugar à morte. Aqui, nesta estrofe, é possível traçar um paralelo com os *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, a conferir:

Nunca antes disso tinha visto máscaras, mas reconheci imediatamente que era necessário que houvesse máscaras. [...]. Peguei ainda num grande bastão que levei afastado de mim a todo o comprimento do braço, e assim me arrastei, não sem esforço, mas, ao que me parecia, cheio de dignidade, para o quarto de hóspedes, em direcção ao espelho.

[...]

A arder de calor e encolerizado precipitei-me para diante do espelho e segui o trabalho das minhas mãos olhando com dificuldade através da máscara. Mas era disto que ele estava à espera. Tinha-lhe chegado o momento da desforra. Enquanto, numa angústia que crescia sem medida, me esforçava por me libertar de qualquer modo do meu disfarce, obrigava-me ele, não sei por que meio, a levantar os olhos, e impunha-me uma imagem—não: uma realidade, uma estranha, incompreensível e monstruosa realidade que me impregnava contra minha vontade: porque agora era ele o mais forte, **e eu é que era o espelho**. Olhava fixamente este grande e terrível desconhecido diante de mim, e parecia-me fantástico estar sozinho com ele. Mas, no mesmo instante em que pensava isto, eis que aconteceu o pior: perdi toda a consciência, não podia mais, pura e simplesmente.

Durante um segundo, senti uma indescritível, dolorosa e inútil saudade de mim mesmo, depois ficou apenas ele: nada mais havia senão ele.

Fugiu, mas agora era ele que corria. Embatia por toda a parte, não conhecia a casa, não sabia para onde ir; desceu por uma escada abaixo, caiu no corredor por cima de alguém que se libertou gritando. (p.96-99)

No fragmento acima, o narrador-personagem, quando criança, se encontra brincando em meio a velharias e um espelho. Em um determinado momento, ele se veste com uma “fantasia” e uma máscara. Ao se olhar no espelho, fica fascinado por parecer outra pessoa, por não mais reconhecer sua identidade. E no estante seguinte, vem a reação composta pelo pânico: pensa ter-se tornado a imagem do espelho. Neste episódio, encontramos uma experiência de alienação, em que a fascinação se contrapõe à angústia.

Com estas mãos tocava o mundo
na sua pele
decifrou-se o frescor da água, a veludez
do musgo como
com estes olhos conheceu

a vertigem dos céus matinais
neste corpo
o mar e as ventanias vindas
dos confins do espaço ressoavam
e os inumeráveis barulhos da existência: era ele seu corpo
que agora
ao mundo se fecha
infectado de um sono
que pouco a pouco o anestesia
e anula.

Nesta estrofe, o eu-lírico, com muita genialidade, expõe-nos o contato de Rilke com o mundo, o que se transformará em poesia. Sabemos que a natureza é parte constante da obra poética deste neo-simbolista e Gullar sabiamente insere em seu poema o contato de Rilke com o mundo e de que modo este contato pôde transformar-se em conhecimento: “**decifrou-se** o frescor da água, a veludez do musgo”, ou “com estes olhos **conheceu** a vertigem dos céus matinais”. E o que antes era um movimento de construção harmônica e coerente, com os “inumeráveis barulhos da existência”, assentido pela aliteração da sibilante /s/, em “as ventanias vindas dos confins do espaço ressoavam” passa a ser um movimento de desconstrução. Infectado pela leucemia que lhe gerará o sono da morte, “pouco a pouco”, o poeta alemão, fisicamente, fará parte do nada, onde apenas nossa busca por seus poemas “poderá reacender novamente a sua voz”.

Rilke percebe conscientemente, pela primeira vez no poema, que aquelas mãos, olhos e corpos tão íntimos que o ajudaram a descobrir e perceber o mundo, agora já não mais pode reconhecê-los como parte de seu ser. Todos os sentidos que lhe proporcionavam um contato com o mundo exterior, são anestesiados em favor do sono da morte. Esta terminologia (sono) como índice da morte aparece em muitas poesias de Rilke. Prova disto, é o final deste poema que é uma colagem de um dos seus mais famosos versos (“ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras”). Se pensarmos sob a ótica da cultura alemã, é provável a interpretação do sol tropical como uma relação entre a Alemanha cerebral e “fria” com a Itália rica de tropicalidade e sensualidade, como poderemos conceber na estrofe seguinte:

Como sentir de novo na boca (no caldo
da laranja)
o alarido do sol tropical?

Aqui, encontramos uma provável referência a trecho de um soneto de Rilke:

Dançai a laranja. Quem pode esquecer
Como, afogada em si, ela se defende
Da própria doçura. Vós possuíste-la.
Em vós se converteu, deliciosa.

Dançai a laranja. A paisagem mais quente
Expeli-a de vós, que ela madura irradie
Em ares natais!

Lembre-mo-nos também, que “da laranja/ o alarido do sol tropical” fazem parte do estilo de Gullar. Tanto a imagem da laranja, passando pela sensação de alarido, quanto o sol tropical, são imagens passíveis de serem encontradas nos seus poemas. Aqui também temos prova do diálogo.

Agora, porém, este corpo é como uma roupa de fogo
que o veste
e o fecha
aos apelos do dia
Com fastio
vê o pássaro pousar no ramo em frente
já não é alegria
o sopro da tarde em seu rosto
na varanda.

Nesta estrofe, o corpo de Rilke se fecha para o mundo. Sua morte interior já o dominou de tal maneira, que não é mais necessário que ele a perceba na natureza, como ocorria antes. “O sopro da tarde em seu rosto” já não pode ser um sinônimo de alegria, pois sequer pode senti-lo. A única essência capaz de captar é o fogo interior, provavelmente provocado pelas febres da leucemia. A morte amadurecida exige que ele pare de atentar ao exterior mundano para trancafiar-se dentro de seu corpo enfermo. Se nesta estrofe podemos perceber a mudança ocorrente no corpo de Rilke, nas duas

estrofes seguintes o poeta a confirma. Em um primeiro instante, ele nos fala que esta mudança brusca ocorrida parece ser hedionda, pois ela nada tem a ver com “o nascer do poema prometendo maravilhas”. Esse mesmo sussurro, que faz nascer um poema, está nas flores e constelações, onde a morte também habita.

Que se passa afinal?
Será isto
morrer ?
Terá sido um aviso
o uivo que ouviu
naquela noite prateada em Ullsgraad.

Percebemos, neste instante, uma explícita referência aos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, em que Ullsgraad (em alemão: Ulsgaard) é um local ficcional, localizado na Dinamarca, onde o protagonista vive sua infância. Lá ele presencia a morte do avô, que é uma morte que possui todas as particularidades do avô. As pessoas e os animais (principalmente os cães) a intuem durante quase uma semana. Esta intuição surge através do uivo da morte que emana na cidade. O verso “o uivo que ouviu” contém uma grande musicalidade que atiga a nossa audição e que parece nos convidar para ouvir a possível morte que habita em nosso exterior.

Assim se acaba um homem
que sem resposta iluminou
o indecifrável processo da vida
e em cuja carne sabores e rumores se convertiam
em fala, clarão vocabular,
a acessibilidade do indizível.
E quem dirá
por ele
o que jamais sem ele será dito?
e jamais se saberá?

Aqui, o poeta consolida a morte do “homem/ que sem resposta iluminou/ o indecifrável processo da vida”. É importante repisarmos que a dialética entre a vida e a morte foi um tema do qual Rilke se utilizou generosamente. Nesta estrofe, encontramos novamente a imagem de que cada um morre a sua morte, só que desta vez Gullar irá

contribuir fundamente para esta idéia. Para o eu-lírico, cada um tem a sua própria morte, já que não existem duas pessoas com as mesmas experiências e capacidade cognitiva. Ora, se cada um tem uma vida única e exclusiva, é bem provável que a morte também seja única e exclusiva. Parece ser justamente por isto que a morte convive com a vida, e a cada experiência nova, a morte vai amadurecendo cada vez mais até tomar o corpo por inteiro.

Após este momento de revelação pungente, o poeta irá indicar uma solução “remediativa” para que consigamos “reviver” Rilke. Na estrofe seguinte, o poeta nos mostra que o modo mais atenuante de se rever esta perda é ascender à voz de Rilke pela leitura de seus poemas, já que “os mortos vêm o mundo/ pelos olhos dos vivos/ se eventualmente ouvem/ com nossos ouvidos,/ certas sinfonias/ algum bater de portas,/ ventanias// Ausentes/ de corpo e alma/ misturam o seu ao nosso riso/ se de fato/ quando vivos/ acharam a mesma graça” (GULLAR, 2000, p.448):

desde aquele amanhecer em Muzot
quando ao lado do dr. Hammerli
subitamente seu olhar se congelou
iniciou-se o caminho ao revés
em direção à desordem

Hoje, tanto tempo depois
quando não é mais possível encontrá-lo
em nenhuma parte
-nem mesmo no áspero chão de Rarogne
onde o enterraram-
melhor é imaginar
se vemos uma rosa
que o nada em que se convertera
pode ser agora, ali, contraditoriamente,
para nosso consolo,
um sono,
ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras.

O eu-lírico, nesta estrofe, cita Muzot, um castelo na Suíça, onde Rilke passou seus últimos dias. Dr. Hammerli (Haemmali, em alemão), foi um dos médicos que cuidou da enfermidade de Rilke. Ragnore (em alemão, Raron) é uma aldeia alemã na

fronteira da Suíça. Cremos que estas referências, assim como tantas outras, foram colocadas com o intuito de trazer maior veracidade ao poema. Ao acumular tantas alusões em uma única estrofe, a última por sinal, o eu-lírico pode ter tido a intenção de evitar qualquer suspeita de que ele seria o detentor absoluto do processo. Nesta última estrofe, Gullar descreve-nos o momento tão esperado e prenunciado durante todo o poema: capta-se aqui o instante fugaz e definitivo da morte (“seu olhar se congelou”). Logo após este momento epifânico, temos a desconstrução total de Rilke, em que apenas a criação é uma tentativa de consolo. Agora, só nos resta buscá-lo “nos poemas / onde nossa leitura de algum modo/ acenderá outra vez a sua voz”.

Ao longo deste estudo, percebemos que o poema não só segue uma linha cronológica, mas também um fio temático, cujo eixo central são os diferentes tipos de morte existentes na cultura e no fazer poético de Gullar e Rilke. Permeando este fio, existem inúmeras ramificações com temas secundários, mas também fundamentais para a constituição do poema. São eles: a solidão, o futuro, a transcendência, o indivíduo moderno e o sublime rilkeano que parece se contrapor estilo mais prosaico de Gullar.

REFLEXÕES FINAIS

Como vimos no decorrer de nossa pesquisa, o tema da morte constitui uma preocupação primordial na obra de Ferreira Gullar e acompanha as transformações estéticas ocorridas em sua poesia. Estas são muitas vezes decorrentes de visões literárias e políticas, como a necessidade de negar os versos tradicionais no início da sua produção poética, seguida pela aproximação da vertente concretista, neoconcretista e, após, o engajamento no CPC. Gullar é uma testemunha de sua época (LAFETÁ, 1983; VILLAÇA, 1984; ZILLER, 2006) ao acompanhar os rumos estéticos mais substanciais da literatura contemporânea brasileira.

Primeiramente, o tema da morte apresenta-se de forma embrionária como a percepção do sujeito lírico da transitoriedade dos seres e objetos, diante da indiferença do tempo. É a putrefação orgânica das frutas (bananas e pêras podres), da morte dos animais (galo, galinha) e do eu-lírico, que percebe a brevidade da vida, imagens recorrentes em sua obra inicial.

No neoconcretismo a poesia está a serviço de uma forma literária que se realiza mais na experimentação da forma do que propriamente na subjetivação do tema, que traria a constante apropriada para a forma e o conteúdo da morte. Posteriormente, no período de engajamento com o CPC, a arte gullariana está a serviço da política, o que se reflete também nos poemas de cordel que incluem o tema da morte: esta se apresenta superficial e em, segundo plano; comparece apenas como pressuposto para a comoção do povo que deveria ser instruído à revolução. A morte de “Quem matou Aparecida?” constitui-se em figura panfletária e sensacionalista, de pouco caráter estético.

A morte concreta em sua poesia é apenas uma noção decorrente do ato de estar vivo, complemento da percepção da finitude da existência, não existindo morte sem vida. É a grande “certeza invencível”, provocada pela percepção de si, como pudemos constatar em “Tato”. É apenas uma averiguação de quem está vivo, pois “os mortos

vêm a vida pelos olhos dos vivos” ou como diz o poeta em “Redundâncias”: “ninguém vive a morte/quer morto quer vivo/mera noção de que existe/só enquanto existo”.

Ela não se faz alegórica, nem mítica. Não é desejada pelo poeta, apenas demonstrada, parte da existência e transitoriedade da vida. Muitas vezes, como função primeira de diversas poesias de Ferreira Gullar, ela é interrogada, como uma menção em que o poeta quer “apenas fundamente perguntar”. Habita a morte num lugar de mistério em que o poeta necessita contemplar por já saber de antemão o silêncio em que ela se instaura.

Em poemas de contestação como “Morte de Alberto da Silva”, ou “Glauber Morto”, existe uma negação que anula o morto como sujeito: este tem seu nome diluído no decorrer do poema, uma vez que ele só aparece no título e no corpo da poesia, passando a ser somente um corpo, que “como já não come/como já não morre” só resta “embrulhá-lo/e jogá-lo fora”. O morto agora é mero cadáver, não realiza ações e nem está mais inserido na sociedade; é apenas um entulho e urge desvencilhar-se dele, já que o poema denuncia que o morto não tem mais nenhuma serventia para a sua comunidade, nem função emotiva; é sem vida, sem lembranças, sentimentos: a representação de como a morte na sociedade atual pode reduzir o humano à coisa. O desengano e a amargura, decorrentes da morte de um homem comum, não são respeitados aos olhos da coletividade.

“Oswald Morto” transita como poema de verificação desta sociedade moderna, em que “as escolas e as usinas paulistas”, metonímias da população inserida na cultura advinda com a revolução industrial, sem tempo para a contemplação e submetida ao ritmo frenético da mecanização, “não se detiveram/para olhar o corpo de poeta que anunciara a civilização do ócio”. Assim como em “Morte de Clarice Lispector”, o eulírico mostra com pesar a constatação da indiferença do cenário à volta, frente ao triste acontecimento para o poeta amigo.

Porém, em *Muitas Vozes*, a mesma indagação ou constatação não se faz presente quando o tema da morte envolve familiares, como em “Thereza” e “Fim”. Nestes, a morte aparece muitas vezes seguida de grandes sentimentos de perda e pungência. Afinal de contas, a morte é um fardo pesado demais com o fim total de

quem se ama, sendo capaz de fragmentar os versos, trazer a incompletude e romper a poesia em soluços, como em “Visita”. E são estes poemas que atingem o equilíbrio entre o sujeito e a interiorização do objeto, conteúdo transposto para a forma de maneira tão singular e única. Também abrem espaço para a compreensão da morte de uma maneira mais intrínseca e para a vulnerabilidade que faz do enlutado, mais humano. Talvez este possa ser um dos papéis da poesia lírica contemporânea em relação à morte: rehumanizá-la e resguardar nosso direito pela procura de um outro, que já se faz ausente.

Entretanto, Gullar ainda nos surpreenderá com um poema de extrema grandeza em que o poeta, com sua visão niilista da morte, é capaz de travar um diálogo com Rilke. Este outro poeta de grande porte, porém místico, percebe na morte um caráter sublime, uma entidade ligada ao destino e ao futuro do homem. A morte passa a ser uma figura alegórica que está em toda a parte, seja no interior, seja no exterior do indivíduo, sempre conspirando para que o momento fatídico se realize. Ela é um germe que nasce no coração do homem e que se desenvolverá no decorrer de sua existência, tomando-lhe o corpo. No tom apropriado e na medida correta, Gullar homenageia e dá voz à morte rilkeana, sem com isso ferir-se enquanto poeta. Ele constrói, de maneira apropriada, a morte de Rilke sob o prisma conceitual deste poeta, dando vida singular e respeitável à suposta morte concreta do lírico alemão.

Fica claro o diálogo latente entre as concepções filosóficas dos dois poetas. Gullar em momento algum se suprime para dar voz a Rilke, mas também não faz da de Rilke, a voz absoluta. No poema é possível encontrarmos traços da poética de Gullar, como a espacialização dos versos, as imagens da luz e da lâmina (metáforas da morte), a desconstrução do corpo para o nada e a possibilidade de consolo a partir da reconstrução da existência mínima do poeta, ou seja, de algumas vivências, conceitos e memórias que a leitura de sua obra podem nos trazer: única maneira de existir, através e permeado pela lembrança dos que ainda vivem. E esta função Gullar cumpre muito bem: é extremamente clara e perceptível a cumplicidade estética estabelecida pelo poema entre a poética de Rilke e a de Gullar, que enaltece os dois autores ao se abrir espaço para a

convivência pacífica e respeitosa de conceitos tão diferentes, mas fundamentais, sobre o tema da morte.

BIBLIOGRAFIA

Obras do Autor

GULLAR, F. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Rabo de Foguete*. Rio de Janeiro: Revan, 1998a.

_____. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *Um Pouco Acima do Chão*. São Luís: edição do autor, 1949.

_____. *Uma Luz no Chão*. Rio de Janeiro: Avenir, 1998b.

_____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Estranha Vida banal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. Rainer Maria Rilke e a Morte. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, outubro de 2001

_____. *Crime na Flora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Cidades Inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *Relâmpagos: Dizer o Ver*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Experiência Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2008.

Obras sobre o Autor

Livros e Teses

FONSECA, O. *Na Vertigem da Alegoria: Militância Poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, 1997.

TURCHI, M. Z. *Ferreira Gullar: a Busca da Poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VILLAÇA, A. C. O. *A Poesia de Ferreira Gullar*. Doutorado. São Paulo: USP, 1984.

ZILLER, E. *Poesia e Política: a Trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

Ensaaios

BOSI, A. O Roteiro de um Poeta. In: *Os Melhores Poemas de Ferreira Gullar*. São Paulo: Global, 2004.

LAFETÁ, J. L. “Traduzir-se”. In: LAFETÁ, J. L., LEITE, L.C., ZILIO, C. O. *O nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEMINSKI, P. Resgatado por Seu Passado. In: *Isto É*, 10 de novembro de 1986.

MARTINELLI, L. Ferreira Gullar e o Tempo do Poema. In: *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, setembro-dezembro 1997.

VILLAÇA, A. Gullar: A Luz e Seus Avessos. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 06, setembro de 1998.

Artigos de Jornais e Revistas

ABDALA JR, B. Tecendo a Manhã. In: *Orion: revista de poesia do mundo de língua portuguesa*. São Paulo, nº09, dezembro de 1999.

ALMEIDA, M. Gullar, em Busca Do Tempo Perdido. In: *Folha de São Paulo*, 19 de

abril de 1981

ARRIGUCCI JR., D. O Silêncio e Muitas Vozes. In: *Folha de São Paulo*, 12 de julho de 1999.

_____. Tudo é Exílio. In: *Folha de São Paulo*, 14 de novembro de 1998.

AUGUSTO, S. 'A Luta Corporal' de Ferreira Gullar Completa Quadragésimo Aniversário. In: *Folha de São Paulo*, 28 de abril de 1994.

BARBALHO, A. Escritos sobre Arte Contemporânea. In: *O Povo*, 2 de maio de 1998.

BONVICINO, R. Durma-se Com o Barulho de Gullar. In: *Folha de São Paulo*, 8 de novembro de 1987.

CAMARÁ, I. A Poesia Não Cabe Dentro dos Livros. In: *Folha de São Paulo*, 22 de novembro de 1979.

CANONGIA, L. Não Há Poder Sem Cultura. In: *O Globo*, 27 de julho de 1988.

COSTA, C. A Eterna Luta. *Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1999.

DIAS, M. S. O Conhecimento da Morte. In: *Folha de São Paulo*, 9 de julho de 1999.

DALCASTAGNO, R. Coletânea de um Poeta que é Estranheza e Solidão. In: *Correio Braziliense*, 15 de março de 1992.

EGYPTO, L. Gullar em Tempo de Abertura. In: *Folha de São Paulo*, 20 de maio de 1979.

GUIMARÃES, E. A Estranha Vida Banal. In: *O Estado de São Paulo*, 19 de maio de 1990.

JORGE, M. Sobre o Poeta Ferreira Gullar. In: *O Popular*, 26 de agosto de 1979.

JUNQUEIRA, I. Da Plenitude Poética ao Exílio da Poesia. In: *O Globo*, 9 de outubro de 1997.

KAUFFMAN, R. O Zero Dá a Partida. E Infinita É a Poesia In: *O Globo*, 06 de julho de 1986.

_____. Tentativa de Voltar à Juventude? In: *O Estado de São Paulo*, 15 de junho de 1986.

MARQUES, T. O Poeta em Busca do Passado. In: *O Globo*, 13 de outubro de 1991.

- MARTINS, W. Um Poeta Político. In: *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1981.
- MASSI, A. A Primeira Paixão. In: *Folha de São Paulo*, 28 de agosto de 1994.
- _____. Guerra e Paz de Gullar. In: *Folha de São Paulo*, 28 de agosto de 1994.
- MAUAD, I. C. Novas Tintas da Censura. In: *O Globo*, 21 de junho de 1989.
- _____. O Impasse Explode em Poesia. In: *O Globo*, 14 de fevereiro de 1992.
- MERCADOR, T. Entrevista. In: *Jornal do Brasil*, junho de 1999.
- MERQUIOR, J. G. A Volta do Poema. In: *Jornal do Brasil*, 22 de novembro de 1980.
- MONTELLO, J. Um Grande Poeta entre a Rima e a Solução. In: *Jornal do Brasil*, 16 de setembro de 1980.
- MORAES, V. Poema Sujo de Vida. In: *Manchete*, 1977.
- MORAES NETO, G. Um Poeta do Barulho. In: *Jornal do Brasil*, 21 de outubro de 1987.
- NADER, W. Ferreira Gullar, Muito Barulho por Pouco. In: *Folha da Tarde*, 5 de dezembro de 1987.
- NAME, D. O jovem Gullar. In: *O Globo*, 2 de julho de 2000.
- NOGUEIRA, M. A. A Expressão Particular da Coisa Particular. In: *Folha de São Paulo*, 01 de maio de 1977.
- PAZ, M. & AZEVEDO, L. Com o Poeta Ferreira Gullar. In: *Folha de São Paulo*, 15 de maio de 1977.
- PESSOA, I. Concretismo, 30 Anos. In: *O Globo*, 15 de dezembro de 1986.
- PINHEIRO, E. Luz no “Formigueiro”. In: *O Globo*, 16 de outubro de 1991.
- PY, F. Trinta Anos de Trabalho neste Livro de Gullar. In: *O Estado de São Paulo*, 10 de janeiro de 1981.
- ROCHA, G. Gullar por Glauber Rocha. In: *O Estado de São Paulo*, 20 de março de 1977.
- SCHÜLLER, D. O precário consciente de Gullar. In: *O Estado de São Paulo*, 28 de janeiro de 1982.

TELLES, G. M. Uma temporada no Inferno da Linguagem. In: *O Globo*, 29 de junho de 1986.

VEIGA, E. A Poesia Inteira. In: *O Globo*, 14 de junho de 1987.

VILLAÇA, A. Em Torno do Poema Sujo. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Março de 1979, nº09.

Obras de Rainer Maria Rilke

RILKE, R. M. Poemas. *As Elegias de Duino e Sonetos a Orfeu*. Trad. Paulo Quintela. Porto: O Oiro do Dia, 1998.

_____. *Jardins*. Trad. Femado Santoro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. Fernando Jorge. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1984 .

_____. *Poemas e Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

_____. *Teoria Poética*. Trad. F. Bermúdez-Canete. Madrid: Ediciones Júcar, 1987.

_____. *Cartas a Rodin*. Trad. José D. Espeche Lavie. Buenos Aires: Ediciones Ar Hirpielago, 1946.

_____. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Editorial Inova Sari, 1997.

_____. *O Diário de Florença*. Trad. Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

Obras sobre a Morte

ARIÈS, P. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos Nossos Dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *O Homem diante da Morte*. Trad. Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BAYARD, J. *Sentido Oculto dos Ritos Mortuários*. São Paulo: Paulus, 1996.

- BECKER, E. *A Negação da Morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BOEMER, M. *A Morte e o Morrer*. São Paulo: Cortez, 1989.
- BOWLBY, J. *Apego, Perda e Separação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- BROMBERG, M.H.P.F. *A Psicoterapia em Situações de Perdas e Luto*. Campinas: Editorial Psy, 1995.
- _____ ; KOVÁCS, M.J.; CARVALHO, M.M.J.; CARVALHO, V.A. *Vida e Morte. Laços da Existência*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- CALLANAN, M. e KELLEY, P. *Gestos Finais – Como Compreender as Mensagens, as Necessidades e a Condição Especial das Pessoas que Estão Morrendo*. São Paulo: Nobel, 1994.
- CASSORLA, R.M.S. *Da Morte: Estudos Brasileiros*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. (Org.). *Do Suicídio: Estudos Brasileiros*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *O Que é Suicídio*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARUSO, I. *A Separação dos Amantes*. São Paulo: Diadorim Cortez, 1982.
- DIAS, M.L. *Suicídio. Testemunhos de Adeus*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DURKHEIM, E. *O Suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2002
- FREUD, S. Luto e Melancolia. (1917(1915)). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, Vol 14, 1975.
- GUILLON, C. e BONNIEC, Y . *Suicídio: Modo de Usar*. São Paulo: EMW, 1984.
- GUIOMAR, M. *Principes d'une Esthétique de la Mort*. Paris: José Corti, 1988.
- KASTENBAUM, R. e AISENBERG, R. *Psicologia da Morte*. São Paulo: Pioneira, 1983.
- KOVÁCS, M. J. *Educação para a Morte: Temas e Reflexões*. São Paulo: FAPESP/Casa do Psicólogo, 2003a.
- _____. *Morte e Desenvolvimento Humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- _____. *Educação para a Morte: Desafio na Formação de Profissionais de Saúde e Educação*. São Paulo: FAPESP/Casa do Psicólogo, 2003b.

- _____. *A Questão da Morte e a Formação do Psicólogo*. Doutorado. São Paulo: USP, 1989.
- KÜBLER-ROSS, E. *Sobre a Morte e Morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- _____. *Morte: Estágio Final da Evolução*. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- _____. *Perguntas e Respostas Sobre a Morte e o Morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. *A Roda da Vida: Memórias do Viver e do Morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.
- _____. *A Morte: um Amanhecer*. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 2007.
- LELOUP, J. e HENNEZEL, M. *A Arte de Morrer: tradições religiosas e espiritualidade humanista diante da morte na atualidade*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LÉPARGNEUR, H. *O Doente, a Doença e a Morte*. Campinas: Papyrus, 1987.
- MENNINGER, K. *Eros e Thânatos: o Homem Contra Si Próprio*. São Paulo, Ibrasa, 1970.
- HENNEZEL, M. *A Morte Íntima: aqueles que vão morrer nos ensinam a viver*. Aparecida: Idéias e Letras, 2004.
- PARKES, C. M. *Luto: estudos sobre a perda na vida adulta*. São Paulo: Summus, 1998.
- PESSINI, L. e BERTACHINI, L. *Humanização e Cuidados Paliativos*. São Paulo: Loyola, 2004.
- PINCUS, L. *A Família e a Morte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- PRATES, J. P.; BOTEGA, N. J.; MELEIRO, A.M.A. Manejo das Situações Ligadas ao Suicídio. In: *Suicídio: Estudos Fundamentais*. Meleiro, A., Teng, C. T. & Wang, Y.P. (org.). São Paulo: Segmento Farma, 2004.
- RAIMBAULT, G. *A Criança e a Morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- SAMPAIO, D. *Ninguém Morre Sozinho. O Adolescente e o Suicídio*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- SANTOS, F. S. e INCONTRI, D. *A Arte de Morrer: visões plurais*. São Paulo: Comenius, 2007.
- TORRES, W. *A Criança Diante da Morte*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

ZIEGLER, J. *Os Vivos e a Morte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

Obras Gerais de Teoria e Crítica Literárias

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALONSO, D. *Poesia Espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIM, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

BOWRA, C. M. *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan, 1951.

BURGER, PETER. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Verga, 1993.

CAMPOS, H. Poesia e Modernidade. Da morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico. In: *O Arco-íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CROCE, B. Breviário de Estética/Aesthetica in Nuce. São Paulo: Ática, 1997.

CHADWICK, C. *O Simbolismo*. Lisboa: Lysia, 1975.

HABERMAS, J. Modernidade - um projeto inacabado In: ARANTES, O. B. F. P. *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem (CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

_____. & FREITAS FILHO, A. *Anos 70 - Literatura*. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1969.

- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, F. *Modernidade Singular. Ensaio sobre a Ontologia do Presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, nº12, junho de 1985.
- _____. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KAYSER, W. *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva, 1948, 2v.
- LASCH, Christopher. *O Mínimo Eu. Sobrevivência Psíquica em Tempos Difíceis*. SP: Brasiliense, 1986.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- NUNES, B. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *No Tempo do Nihilismo e outros Ensaio*s. São Paulo, Ática, 1993.
- _____. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- NUNES, Cassiano. *A Conversão Estética de Rilke*. Brasília, 1980.
- RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora. *A Voz e a Série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- _____. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, Diários & Retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- STAIGER, E. *Princípios Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

ANEXO

RAINER MARIA RILKE E A MORTE

Ferreira Gullar

Ela é o sumo e perfume na folhagem
é relâmpago
e açúcar
na polpa fendida

e em todo o bosque
é rumor verde que de copa em copa se propaga
entre estalos e chilreios

a morte
presença e ocultação
circula luminosa
dentro dos caules
e se estende em ramos
abre-se em cores
nas flores nos
insetos (veja
este verde metálico este
azul de metileno) e inspira
o mover mecânico
dos mínimos robôs
da floresta

E ele a ouvia desatento
no próprio corpo
voz contraditória
que vertiginosamente o arrasta através da água
até o fundo da cisterna e
no intenso silêncio
Pensou ver-lhe num susto
o rosto
que se desfez no líquido espelho
(era aquele
o rosto da morte?)
De fato o entrevira ali no
tanque do jardim?

Suspeita que era dela já aquele

olho que o espiava
do cálice da açucena ou a abelha que zumbia
enfiada na corola a sujar-se de
dourado. Ou vida seria?
Nada mais vida (e morte) que esse zunir de luz solar e pólen
na manhã

Era de certo ela, o lampejo
naqueles olhos de um cão
Numa pousada em Wursburg.

Mas a morte (a sua) pensava-a como
o clarão lunar
sobre a cordilheira da noite
na radiante solidão
mãe do poema

Sentia-a contornar-lhe o sorriso
esplender-lhe
na boca
pois convive com sua alegria
nesta tarde banal

Sabe que somente os cães ouvem-lhe
o estridente grito
e tentam quem sabe avisá-lo.
Mas adiantaria? Evitaria ferir-se no espinho?

Na verdade
era a morte (não brisa
que aquela tarde
moveus os ramos da roseira)

O futuro não está fora de nós
mas dentro
como a morte
que só nos vem ao encontro
depois de amadurecida
em nosso coração.
E no entanto
ainda que unicamente nossa
assusta-nos.

Por isso finge que não a presente,
que não a adivinha nos pequenos ruídos
e diz a si mesmo que aquele grito que ouviu
ainda não era ela

terá sido talvez a voz de algum pássaro
novo no bosque

A verdade, porém, é que a mão inflama
todo ele
queima em febre

Que se passa? Está incômodo em seu próprio corpo
este corpo em que sempre
coube como numa luva
macio, e afável, tão próprio que jamais poderia imaginar-se noutro.
E agora o estranha. Olha-se
no espelho: sim são seus
estes olhos azuis,
o olhar porém
esconde algo, talvez
um medo novo. Mira
as mãos de longos dedos: são suas
estas mãos, as unhas, reconhece-as, mas
já não está nelas como antes.

Com estas mãos tocava o mundo
na sua pele
decifrou-se o frescor da água, a veludez
do musgo como
com estes olhos conheceu
a vertigem dos céus matinais
neste corpo
o mar e as ventanias vindas
dos confins do espaço ressoavam
e os inumeráveis barulhos da existência: era ele seu corpo
que agora
ao mundo se fecha
infectado de um sono
que pouco a pouco o anestesia
e anula.

Como sentir de novo na boca (no caldo
da laranja)
o alarido do sol tropical?

Se meu corpo sou eu
como distinguir entre meu corpo e eu?
Quem ouviu por mim
o jorro da carranca
a dizer sempre a mesma água clara?

Agora, porém, este corpo é como uma roupa de fogo
que o veste
e o fecha
aos apelos do dia
Com fastio
vê o pássaro pousar no ramo em frente
já não é alegria
o sopro da tarde em seu rosto
na varanda.

Alguma coisa ocorre
que nada tem a ver com o nascer do poema
quando ainda sussurro sob a pele
prometendo a maravilha
(abafado clamor de vozes
ainda por se ouvir
a girar nas flores
e nas constelações)

Alguma coisa ocorre
e se traduz em febre
e faz
a vida ruim
É desagradável estar ali
num corpo doente
que queima
de um fogo enfermo
que cala o mundo
e turva-lhe
o esplendente olhar.

Que se passa afinal?
Será isto
morrer ?
Terá sido um aviso
o uivo que ouviu
naquela noite prateada em Ullsgraad.

Assim se acaba um homem
que sem resposta iluminou
o indecifrável processo da vida
e em cuja carne sabores e rumores se convertiam
em fala, clarão vocabular,
a acessibilidade do indizível.
E quem dirá
por ele

o que jamais sem ele será dito?
e jamais se saberá?

Verdade é que cada um que morre sua própria morte
que é única porque
feita do que cada um viveu
e tem os mesmos olhos azuis
que ele
se azuis os teve;
única

porque tudo o que acontece
acontece uma única vez
uma vez
que
infinita é a tessitura
do real: nunca os mesmos cheiros os mesmos
sons os mesmos tons as mesmas
conversas ouvidas na quarto ao lado
nunca
serão as mesmas a diferentes ouvidos
a diferentes vidas
vivas até o momento em que as vozes foram ouvidas ou
o cheiro da fruta se desatou na sala; infinita
é a mistura de carne e delírio
que somos e

por isso
ao morreremos
não perderemos todos as mesmas
coisas já que
não possuímos todos a mesma
quantidade de sol na pele a mesma vertigem na alma
a mesma necessidade de amor
e permanência

E quando enfim se apagar
no curso dos fenômenos este pulsar de vida
quando enfim deixar
de existir
este que se chamou Rainer Maria Rilke
desfeito o corpo em que surgira
e que era ele, Rilke,
desfeita a garganta e a mão e a mente
findo aquele que
de modo próprio
dizia a vida
resta-nos buscá-lo nos poemas

onde nossa leitura
de algum modo
acenderá outra vez a sua voz

porque
desde aquele amanhecer em Muzot
quando ao lado do dr. Hammerli
subitamente seu olhar se congelou
iniciou-se o caminho ao revés
em direção à desordem

Hoje, tanto tempo depois
quando não é mais possível encontrá-lo
em nenhuma parte
-nem mesmo no áspero chão de Rarogne
onde o enterraram-
melhor é imaginar
se vemos uma rosa
que o nada em que se convertera
pode ser agora, ali, contraditoriamente,
para nosso consolo,
um sono,
ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)