



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CLÁUDIA GOMES DE ALBUQUERQUE HAULY

**A POÉTICA DE FERREIRA GULLAR SOB A PERSPECTIVA
DA CRÍTICA GENÉTICA E ESTILÍSTICA**

Londrina
2017

CLÁUDIA GOMES DE ALBUQUERQUE HAULY

**A POÉTICA DE FERREIRA GULLAR SOB A PERSPECTIVA
DA CRÍTICA GENÉTICA E ESTILÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Edina Regina Pugas Panichi.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

HAULY, CLÁUDIA GOMES DE ALBUQUERQUE.

A POÉTICA DE FERREIRA GULLAR SOB A PERSPECTIVA DA CRÍTICA GENÉTICA E ESTILÍSTICA / CLÁUDIA GOMES DE ALBUQUERQUE HAULY. - Londrina, 2017.
110 f. : il.

Orientador: EDINA REGINA PUGAS PANICHI.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2017.

Inclui bibliografia.

1. CRÍTICA GENÉTICA - Tese. 2. ESTILÍSTICA - Tese. 3. PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FERREIRA GULLAR - Tese. 4. ANÁLISE DOS POEMAS: RAINER MARIA RILKE E A MORTE E NASCE O POEMA - Tese. I. PUGAS PANICHI, EDINA REGINA . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CLÁUDIA GOMES DE ALBUQUERQUE HAULY

**A POÉTICA DE FERREIRA GULLAR SOB A PERSPECTIVA
DA CRÍTICA GENÉTICA E ESTILÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Edina Regina Pugas
Panichi
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a Esther Gomes de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 18 de abril de 2017.

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus, a meus filhos Ana Karina e Gabriel, e aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Meu eterno agradecimento ao poeta Ferreira Gullar que abriu seus arquivos para que eu pudesse analisar seus manuscritos. Considero-me privilegiada por ter estudado seus poemas. Muito obrigada!

À Prof^a Dra. Edina Regina Pugas Panichi, por ter me apresentado o mundo da Crítica Genética. Pelo apoio, disponibilidade, conhecimento, convivência, reflexões e paciência nas orientações. Pelas aulas de Estilística, com declamação de poemas, que jamais serão esquecidos. Não conseguirei expressar aqui minha eterna gratidão. Melhor orientadora não há.

À Prof^a. Dra. Esther Gomes de Oliveira, pelo aprendizado em cada aula, críticas construtivas e contribuições a meu trabalho.

À Prof^a. Dra. Vanderci de Andrade Aguilera, pelos ensinamentos relativos à Sociolinguística.

À Prof^a. Dra. Joyce Elaine de Almeida Baronas, por ter participado da minha formação em Letras e agora, depois de muitos anos, nos reencontrarmos.

Ao Prof. Dr. Otávio Góes de Andrade, por deixar as aulas mais leves e pelos sábios ensinamentos.

À Prof^a. Dra. Juliana Barbosa, pelas conversas valiosas.

Ao Prof. Dr. Miguel Luiz Contani, por ter aceitado participar do exame de qualificação deste trabalho.

Aos meus amigos do mestrado e doutorado que contribuíram para minha formação e compartilharam momentos difíceis, alegrias, congressos e cafés: Renan, Thiago, Sandro, Reinaldo, José Quaresma, Flávio, Vanessa, Taciane, Claudete, Édina, Lidiane, e em especial à Lívia de Oliveira, que desde as disciplinas especiais está comigo nesse crescimento intelectual.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

Aos secretários do Programa, Rosely, Rosemeri e Ricardo.

Aos funcionários e Bibliotecários.

Às minhas irmãs Marcela e Patrícia, pelo amor e companheirismo.

Aos meus amigos do *triathlon* e da corrida, por sempre me incentivarem, em especial à Juliane, Caízza, Mônica, Thaila, Luciana, Kátia, Pryscilla, Mariana, Sara, Vivi, Paulla, Ana e Larissa (in memoriam).

À minha amiga Sandra Matos que sempre compartilhou seu conhecimento de forma generosa.

Às minhas amigas de todas as horas: Daniela, Simone, Mônica, Paula, Edvânia, Cris, Ana, Cristiane, Sara, Sulita, Dafne, Lígia, Day, Marina e Thaís.

Ao meu esposo, pelo auxílio nos momentos mais difíceis.

Eu não quero ter razão, eu quero é ser feliz.

O poeta está, portanto, sempre apoiado na linguagem existente, nas formas em uso: ele não é um inventor da linguagem, mas um recriador de algumas formas.

Ferreira Gullar

HAULY, Cláudia Gomes de Albuquerque. **A poética de Ferreira Gullar sob a perspectiva da Crítica Genética e Estilística**. 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

À luz da Crítica Genética e Estilística, este trabalho tem por finalidade analisar os manuscritos dos poemas *Rainer Maria Rilke e a morte* e *Nasce o poema*, revelando a gênese da criação artística do poeta modernista, crítico de literatura e arte, Ferreira Gullar. A organização dos versos nos poemas se deu por experiências que o autor descobriu nos movimentos Concreto e Neoconcreto e os temas estão ligados às experiências do cotidiano e de suas memórias. A Crítica Genética objetiva a análise do processo de criação do artista a partir dos rascunhos de suas obras. Nesses documentos encontramos a trajetória da escritura do autor, peças fundamentais para a comparação com a versão publicada e observação das retomadas, uma vez que a escritura jamais será definitiva. O processo criativo do autor pode surgir a partir de anotações em folhas soltas, cartões, cadernos, diários, entre outros. Dessa forma, as diversas versões irão apresentar rasuras indicativas de modificações. Contamos com uma entrevista concedida por Ferreira Gullar para auxiliar no roteiro de como se realiza seu processo criativo, tanto nos poemas, quanto em suas colagens. O homem exprime o pensamento por meio da linguagem, e é nesse sentido que a Estilística contribuirá para a compreensão da construção textual, indicando como as escolhas dos elementos que constituem um enunciado podem expressar diferentes efeitos de sentido no leitor. A contribuição deste trabalho foi colaborar com os estudos da Crítica Genética, detalhando como a criação artística é marcada pela dinamicidade, considerando a importância da expressividade, efeitos e descobertas que a poesia de Ferreira Gullar pode proporcionar ao leitor. A partir das pistas deixadas pelo autor no seu percurso criativo, buscaremos reconstruir o percurso de descobertas trilhado pelo criador no propósito de realizar seu projeto poético.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. Crítica genética. Estilística.

HAULY, Cláudia Gomes de Albuquerque. **The Ferreira Gullar poetry under the Genetic Critic and Stylistics perspective.** 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

In the light of the Genetic Critic and Stylistics, this research paper has the purpose of analyze the following poems Rainer Maria Rilke and the Death and The Poem Rises, revealing the genesis of the artistic creation of the modernist poet, literature critic and art, Ferreira Gullar. The verses structures in the poems happened by experiences that the author discovered in the Concrete and Neo-Concrete Movement, and the themes are linked to the daily experiences and his memories. The objective of the Genetic Critic is the analysis of the artist`s creational process from the drafts of his pieces. In those documents, the writing path of the author can be found, vital keys for the comparison of the released version and the observation of the resumed, once the writing will never be definitive. The creative process of the author can emerge from notes in single sheets, cards, copybook and diary, among others. That way, the different versions will present erasures indicating the modifications. We rely on a given interview by Ferreira Gullar to help in the script of how his creative process happens, either on the poems or on his collages. The man express the thoughts by the language, and it is on this way that the Stylistics will contribute to the comprehension of the textual construction, indicating as the element choices that are part of an enunciating can express several senses effects in the reader. The contribution of this work was to collaborate to the studies of the Genetic Critic by describing how the artistic creation is marked by the dynamic, considering the importance of the expressiveness, effects and discoveries that the Ferreira Gullar poetry can provide to the reader. From the clues left by the author in his creative path, we will pursue to rebuild the discovery path treaded by the creator in the purpose to realize his poetic project.

Key words: Ferreira Gullar. Genetic Critic. Stylistics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Posse de Ferreira Gullar na ABL/2014	16
Figura 2 – Discurso do autor na abertura da mostra Ferreira Gullar.....	26
Figura 3 – Poemas objeto	26
Figura 4 – Painel retrospectivo da vida de Ferreira Gullar	27
Figura 5 – Painel retrospectivo da vida de Ferreira Gullar	28
Figura 6 – Manuscrito do <i>Poema Sujo</i>	28
Figura 7 – Máquina utilizada por Ferreira Gullar	29
Figura 8 – Manuscrito de <i>Bananas Podres</i>	30
Figura 9 – Manuscrito de <i>Bananas Podres</i>	31
Figura 10 – Poema <i>Verde erva</i>	44
Figura 11 – 1ª edição de <i>A Luta Corporal</i>	46
Figura 12 – <i>Poema Enterrado</i>	50
Figura 13 – <i>Poema Enterrado</i>	50
Figura 14 – <i>Poema Enterrado</i>	51
Figura 15 – <i>Poema Enterrado</i>	51
Figura 16 – Colagem em metal e papel	53
Figura 17 – Colagem em papel	54
Figura 18 – Colagem em papel	55
Figura 19 – Ferreira Gullar em seu apartamento em Copacabana	56

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estilística Literária	34
Quadro 2 – Funções da linguagem criadas por Karl Bühler.....	34
Quadro 3 – As três funções da linguagem acrescentadas por Roman Jakobson.....	35
Quadro 4 – Sugestões de valores atribuídos às vogais.....	36
Quadro 5 – Sugestões de valores atribuídos às consoantes.....	36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CONSTITUIÇÃO DO CORPUS	16
CAPÍTULO 1 - CRÍTICA GENÉTICA	19
1.1 DOCUMENTOS DE PROCESSO	21
1.2 O ESPAÇO DAS RASURAS.....	22
1.3 INTERPRETAÇÃO DOS DOCUMENTOS	22
1.4 O ATELIÊ DO ARTISTA	23
CAPÍTULO 2 - ESTILÍSTICA: QUESTÕES HISTÓRICAS	33
2.1 Gênero Poema.....	37
2.2 Concretismo e Neoconcretismo	39
CAPÍTULO 3 - VIDA E OBRA DE FERREIRA GULLAR	45
3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FERREIRA GULLAR.....	56
3.2 MANIFESTAÇÕES SOBRE FERREIRA GULLAR.....	59
CAPÍTULO 4 - RAINER MARIA RILKE E A MORTE	62
4.1 RAINER MARIA RILKE	62
4.2 A MORTE NA POESIA.....	64
CAPÍTULO 5 - ANÁLISE DO CORPUS	66
5.1 RAINER MARIA RILKE E A MORTE	66
5.1.1 Recursos Gráficos.....	72
5.1.2 Recursos Visuais	73
5.2 NASCE O POEMA.....	73
5.3 ANÁLISE DO CORPUS - NASCE O POEMA	74
5.4 NASCE O POEMA.....	76
5.4.1 Recursos Gráficos.....	83
5.4.2 Recursos Visuais	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85

REFERÊNCIAS	88
--------------------------	----

ANEXOS	93
---------------------	----

ANEXO A - Entrevista com Ferreira Gullar	94
--	----

ANEXO B - Fragmento do manuscrito <i>Ranier Maria Rilke e a Morte</i>	100
---	-----

ANEXO C - Recorte do poema publicado <i>Rainer Maria Rilke e a morte</i>	101
--	-----

ANEXO D- Recorte do poema publicado <i>Nasce o poema</i>	103
--	-----

ANEXO E - Fragmento do manuscrito <i>Nasce o poema</i> - página 1	105
---	-----

ANEXO F - Fragmento do manuscrito- <i>Nasce o poema</i> - página 1	106
--	-----

ANEXO G - Fragmento do manuscrito- <i>Nasce o poema</i> - página 2	107
--	-----

ANEXO H - Fragmento do manuscrito <i>Nasce o poema</i> - página 2	108
---	-----

ANEXO I - Fragmento do manuscrito <i>Nasce o poema</i> - página 2	109
---	-----

ANEXO J - Fragmento do manuscrito <i>Nasce o poema</i> - página 3	
---	--

INTRODUÇÃO

A literatura está presente na vida das pessoas desde os primeiros tempos e a evolução cultural e social do homem acompanha esse processo. A linguagem poética assume liberdades na escrita porque não precisa obedecer às regras e estruturas da gramática, uma vez que as palavras podem revestir vários significados e representações. A Estilística é um dos caminhos explorados no âmbito literário, pois revela muito da significação construída no conteúdo daquilo que o autor quer expressar.

Segundo Panichi e Contani (2003, p. 3), o processo criativo dependerá da capacidade de desenvolvimento que cada um tem, e tal processo necessita principalmente da coleta de dados. Isso nos permite perceber que não bastam apenas conhecimentos linguísticos, mas também “saber (re) educar o olhar”. A observação faz parte não só do processo criativo da linguagem, como também da vida pessoal daquele que produz.

Um dos objetos de estudo da Crítica Genética é o manuscrito, ou seja, o registro do processo criativo do autor. Os manuscritos não são só os materiais autógrafos, mas todo documento que possa compor a obra, como gravações, arquivos de computador, entre outros. Segundo Hay:

[...] o manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas, desde que o pensamento ou a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura (HAY, 2007, p. 17).

Os manuscritos são os documentos a partir dos quais o pesquisador busca entender a atividade de escrita até chegar ao texto publicado. Os rascunhos, textos que trazem detalhes da criação, muitas vezes são relegados pelos artistas que desconhecem o seu valor documental para o processo de criação.

De acordo com Salles:

A tarefa do crítico genético parte, portanto, dos documentos para chegar ao processo. A Crítica Genética é uma prática fundamentada numa perspectiva que transforma a obra em processo, o produto em produção. Esse percurso leva, assim, o pesquisador a reencontrar a obra sob uma nova abordagem (SALLES, 2008, p. 71).

Analizamos, neste trabalho, dois poemas de Ferreira Gullar, revelando a gênese de sua criação artística. Para ancorar a pesquisa no domínio verbal, buscamos na Estilística o aporte teórico para analisar os recursos linguísticos empregados pelo autor.

Demonstraremos, com a abordagem da Crítica Genética, que o texto não nasce pronto. Por mais que o criador tenha facilidade em produzi-lo, não se pode descartar que existe um processo de criação. Quando o público se depara com a obra pronta, não imagina como ela foi construída. Nessa concepção, o texto artístico é visto como um processo e não como um produto, assim, a pesquisa por meio dos manuscritos possibilita entender o texto literário como um texto artisticamente construído.

O homem se expressa através da língua e é por meio dela que detectamos a carga emocional que pode acompanhar o enunciado; a construção do enunciado muitas vezes escapa às regras gramaticais e é esse formato, fora dos padrões, que traz consigo a carga emocional:

Entende-se a língua como uma estrutura de opções à disposição do falante, com suas variedades, suas normas, seu inventário de palavras, extensivo de maneira igual para todo e qualquer usuário, ou seja, há um leque de combinações ao dispor do falante (BRITO; PANICHI, 2013, p. 114).

É no paradigma da língua que o falante vai buscar a construção do sintagma; as regras de combinação sintagmática da língua são recriadas na escrita artística. Ao combinar o enunciado linguístico, o escritor recria e/ou reconta o mundo e esse processo vem carregado de elementos emocionais. Por meio das análises do processo criativo, demonstramos o que acontece no percurso de construção da obra, desde sua criação até o texto publicado, não esquecendo o encanto poético que a construção estilística pode provocar no leitor.

Ferreira Gullar, poeta multifacetado, passou por várias mudanças em sua trajetória, pois procurava na literatura um estilo que se adequasse às suas intenções como poeta. Dessa forma, fez experimentações com a linguagem, com os espaços, com a visualidade e negou as formas clássicas. Além de produzir uma poesia engajada, memorialista, Gullar escreveu textos para televisão, peças de teatro, traduções, crônicas, contos, ensaios e ainda reuniu textos sobre arte. Também se dedicou ao *hobby* das colagens, revelando o avesso dos papéis, conforme se verá no desenrolar deste trabalho.

A escolha pelo poeta Ferreira Gullar para esse estudo foi em razão de o autor ainda estar em plena atividade, cooperando como crítico de arte e colaborador da Folha de São Paulo, com crônicas quinzenais, quando iniciamos este trabalho. O poeta também fez parte da Academia Brasileira de Letras como sétimo ocupante da cadeira nº 37, eleito em 9 de outubro de 2014, na sucessão de Ivan Junqueira.

Pretendemos, com esse estudo, contribuir com as teorias da Crítica Genética, pensando na formação do leitor. Os documentos de processo serão analisados de forma que a Crítica Genética possa tornar perceptíveis o que está implícito e o que foi retirado ou acrescentado, antes da publicação do texto.

A respeito dos documentos de processo, Salles argumenta:

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. Documentos de processo pareceu cumprir essa tarefa. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos de criação literária (SALLES, 2008, p. 38).

Os documentos de processo empregados pelo artista na elaboração de sua obra variam conforme os objetivos a serem alcançados, ou mesmo conforme as especificidades de cada trabalho, não obstante não deixam de ser, em cada caso, a materialização das produções do espírito de cada um dos criadores. Tais documentos diferem por suas características materiais e seus modos de escritura e guardam a história daquele trabalho em criação, ou seja, a variedade dos percursos possíveis, característicos de cada artista.

O objetivo geral deste trabalho é analisar o processo criativo e os recursos estilísticos utilizados pelo poeta modernista e crítico de arte Ferreira Gullar, na construção de seu texto, bem como os efeitos de sentido alcançados.

Os objetivos específicos serão:

- identificar as operações escriturais e substituições implícitas e explícitas feitas por Ferreira Gullar no processo da escritura;
- demonstrar a importância da Estilística para um melhor entendimento e funcionamento da poética de sua construção textual e investigar as escolhas estilísticas feitas pelo autor;

- revelar o traço da dinâmica escritural e do texto em criação.

Analisaremos os manuscritos seguindo os procedimentos orientados pela Crítica Genética, adentrando um mundo que até então era conhecido somente pelo autor. Após a compreensão da escritura e da situação de produção dos textos, tomaremos como suporte de pesquisa a Estilística para analisar alguns recursos usados pelo poeta. Em seguida, refletiremos sobre a importância do conhecimento do processo de criação para a compreensão do texto considerado final pelo autor.

Farão parte desta pesquisa, além do material concernente à Crítica Genética e Estilística, entrevistas, depoimentos e esboços de Ferreira Gullar.

O desenvolvimento será de natureza exploratória, tendo em vista a análise dos documentos de processo. De acordo com Selltiz:

[...] as pesquisas exploratórias, na maioria dos casos, envolvem: levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e análise de exemplos que por pautas e formalizadas venham a estimular a compreensão (SELLTIZ, 1967, p. 63).

Para Gil (2008), as entrevistas podem ser classificadas em informais, focalizadas, por pautas e formalizadas. A utilização da entrevista, neste trabalho, foi com o intuito de obter maiores informações e aprofundar o conhecimento sobre o processo criativo e registrar as experiências vividas pelo autor. Ainda segundo Gil:

A entrevista por pautas apresenta certo grau de estruturação, guiando-se por uma relação de pontos que são explorados de acordo com o interesse do entrevistador. Nesse tipo de entrevista, as pautas são ordenadas e guardam relação entre si (GIL, 2008, p. 112).

Sabendo que Ferreira Gullar faz uso dos mecanismos expressivos da linguagem em seus poemas com propósito criativo, este trabalho tem como foco identificar os passos do autor ao tentar concretizar as metas da sua criação em processo, o modo como vai reformulando as ideias e formatando o texto. A respeito da linha teórica a ser seguida, como já mencionado, a análise estilística será guiada pelas relações encontradas no manuscrito.

CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

O *corpus* desse estudo é constituído nos manuscritos do poeta Ferreira Gullar que abriu seus arquivos e nos concedeu uma entrevista abordando como seu processo criativo acontece. Os poemas a serem analisados são: *Nasce um poema*, composto por 8 fólios escritos em folhas sulfite, numeradas, e *Rainer Maria Rilke e a Morte*, constituído por 2 fólios. Como os dois poemas são longos, optamos por um recorte deles.

Durante uma entrevista, Ferreira Gullar confessou que “*Nasce um poema*” aconteceu de uma conversa em que explicava como surgiam os poemas. Durante o esclarecimento, percebeu que já construía o poema. Gullar (2015, p. 63) interrompeu a conversa e complementou: “[...] fui para casa, onde de imediato comecei a fazê-lo.” O processo de criação do autor foi fruto de um encontro casual, ou melhor, de uma conversa casual, *Nasce o poema* encontra-se no livro *Barulhos* (GULLAR, 2013a).

O poema *Rainer Maria Rilke e a Morte* foi publicado em 2010 no livro *Em alguma parte alguma* (GULLAR, 2010). Neste poema, a morte do poeta tcheco Rainer Maria Rilke foi revivida numa elegia de Ferreira Gullar.

Figura 1 - Posse de Ferreira Gullar na ABL/2014



Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/12/>

No primeiro capítulo, abordaremos aspectos históricos sobre a Crítica Genética, assim como a observação da dinâmica do texto em sua gênese, o conceito de documentos de processo, relevância das rasuras, dos espaços em branco e observações. A leitura e interpretação dos dossiês também serão exploradas a fim de se perceber a mobilidade da técnica e dos caminhos trilhados pelo autor, as características de seu ateliê em Copacabana e um histórico dos lugares que visitou pelo mundo. Fizemos, também, um recorte com breves comentários do *Poema Sujo* que foi escrito no exílio, em 1976.

No segundo capítulo, discutiremos os fundamentos teóricos da Estilística e sua trajetória desde Charles Bally com a Estilística da língua, passando pela Estilística Literária conduzida por Leo Spitzer. Contamos, também, com os estudos de Karl Bühler e Roman Jakobson na elaboração das funções da linguagem e, por fim, Michael Rifaterre considerando o leitor essencial para os estudos linguísticos. Serão apontadas também as características e a importância do movimento Concretista dentro da poesia de Gullar e o impacto do movimento Neoconcretista, além do significado do gênero poema e suas implicações.

No terceiro capítulo, exporemos o perfil biográfico de Ferreira Gullar, desde sua infância, primeiras publicações, crescimento intelectual, exílio, perdas e conquistas. Destacaremos alguns comentários de autores renomados como Alfredo Bosi, Ariel Jiménez, João Luiz Lafetá, José Castello, entre outros, a respeito das obras do autor e também do *hobby* com colagens em relevo, nascidas do acaso, como o próprio Gullar se refere. Contamos também com uma entrevista que o poeta nos concedeu, em 2014, em seu apartamento em Copacabana (Anexo-A). Além da entrevista, apresentamos algumas fotografias de suas colagens que ainda não tinham sido expostas.

No quarto capítulo, abordaremos a vida e morte do poeta Rainer Maria Rilke, como também algumas de suas principais obras. A morte é tema frequente e reflexivo, tanto nas obras de Rilke quanto nas poesias de Gullar. Embora a morte esteja presente nas obras de Ferreira Gullar, o poeta maranhense não se esqueceu de comemorar a vida.

No quinto capítulo, apresentaremos as análises dos *corpora* dos poemas *Rainer Maria Rilke e a Morte e Nasce o poema* com o aporte teórico na Crítica Genética e Estilística. Elucidaremos como acontece o processo criativo de Ferreira

Gullar ao traçar um comparativo entre a obra publicada e o rascunho, destacando que as lembranças e situações do cotidiano estão presentes em seus poemas.

Apresentaremos, nas considerações finais, o resultado dessa pesquisa que pretende contribuir com os estudos do processo criativo de um artista e a importância desse resgate pois, muitas vezes, tais materiais ficam esquecidos nas gavetas de seus autores. Em uma era em que o papel é muitas vezes substituído por novas tecnologias, o manuscrito se torna um documento cada vez mais escasso dentre os documentos de processo passíveis de análise por pesquisadores preocupados com o devir do texto.

CAPÍTULO 1

CRÍTICA GENÉTICA

Em 1968, na França, surge a Crítica Genética que só recebeu esse nome a partir da década de 1980. Louis Hay e Almuth Grésillon são os precursores da nova ciência, eles foram os organizadores, juntamente com outros pesquisadores dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Depois desse encontro, foi criado o Institute de Textes et Manuscrits Moderns (ITEM), exclusivo para o estudo do manuscrito literário. No Brasil, especificamente em São Paulo, na USP, no ano de 1985, Philippe Willemart coordenou o I Colóquio de Crítica Genética e Textual: o manuscrito moderno e suas edições. Na época, Willemart dedicava-se aos manuscritos de Gustave Flaubert. Os pesquisadores envolvidos nesse trabalho eram de áreas variadas da linguística, psicanálise, entre outras. A Crítica Genética primeiramente concentrava-se no estudo dos manuscritos literários, hoje, expandiu-se para outras áreas como artes plásticas, artes visuais, arquitetura, música, dança e outros diferentes campos.

O estudo da gênese institui uma visão renovada sobre a literatura, pois as análises e reflexões voltam-se, segundo Grésillon (2007, p.1 9), “[...] à estética da recepção ao definir os eixos do ato de produção.” Sobre os questionamentos de quais são os objetos, os métodos e intenções da Crítica Genética, a autora complementa:

Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento (GRÉSILLON, 2007, p. 19).

A Crítica Genética trabalha com os manuscritos como portadores de um movimento, valorizando o processo de criação literária, objetivando a reconstrução e a interpretação do processo de criação, os questionamentos da origem do texto, assim como modificações, variantes e suas evoluções. O conjunto de documentos como cópias impressas, rascunhos, testemunhos, projetos, desenhos recebeu a denominação de prototexto. Sobre essa concepção, Grésillon argumenta:

Todos esses documentos têm em comum o fato de precederem o texto, de serem escritos antes do texto. Eis o motivo dos geneticistas terem adotado o termo prototexto, proposto em 1972 por Jean Bellemin-Noel em sua obra fundadora *O texto e o prototexto*. Essa noção fazia sistema com a série terminológica ligada à palavra “texto”, foco central da teoria do texto; em conexão com a série “pós-texto”, “intertexto”, “paratexto”, “hipertexto”. O termo “prototexto” tinha uma imensa vantagem: ele salienta ao mesmo tempo a radical diferença entre o que é e o que não é (ainda) texto (GRÉSILLON ,2009, p. 43).

Quando um pesquisador decide trabalhar com manuscritos, pode se deparar com imensa burocracia, pois esses materiais não estão disponíveis nas bibliotecas e seu acesso é limitado. Já os manuscritos que estão em posse dos autores, só será possível o contato se o pesquisador estabelecer uma relação de confiança com o autor, pois são documentos que, certamente, não foram vistos por ninguém.

Com os manuscritos em mãos, será preciso que o pesquisador estabeleça um espaço de relações, um recorte. Nesse recorte, separam-se alguns movimentos da escritura dentro do dossiê, e, segundo Pino e Zular (2007, p. 122), “[...] esses movimentos serão selecionados não pela importância que tiveram para o escritor dentro de sua busca, mas pela importância que têm para o pesquisador dentro de sua própria busca.” O recorte, ainda conforme os autores, é dado a partir do método de leitura, realidade da criação e também da conexão entre o pesquisador e o manuscrito.

Depois do momento da transcrição, o pesquisador irá reproduzir o dossiê, e o acesso à leitura poderá ficar mais claro, não esquecendo que o formato original deve ser mantido, sem nenhuma variação; identificar rasuras, substituições, acréscimos e eliminações fazem parte da análise dos dossiês. Essas são algumas das variações que encontramos nos manuscritos. Após o reconhecimento desses aspectos, passamos a classificá-los, “[...] ler em todos os sentidos” como comenta Grésillon (2007, p. 189), e acompanhar todos os prováveis movimentos que o texto possa ter.

Partindo das marcas deixadas pelo autor na sua trajetória de criação, buscaremos refazer todo um caminho de descobertas percorrido pelo criador no intuito de concretizar o seu projeto poético. Segundo Salles (2008, p. 28), “[...] o crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.” E é nesse percurso, com um olhar atento, que identificaremos as discontinuidades deixadas pelo autor para assim desnudar o seu processo criativo.

1.1 DOCUMENTOS DE PROCESSO

Uma das maneiras dos autores preservarem seus manuscritos é doando às bibliotecas, desse modo, contribuem enriquecendo o patrimônio público. No Brasil, a Biblioteca Nacional coleciona os originais dos textos de muitos autores célebres, como Gonçalves Dias, Clarice Lispector, Euclides da Cunha, entre tantos outros. Quando falamos em manuscritos, não nos referimos somente aos autógrafos de um escritor, mas também a todos os documentos que possam ter contribuído para a criação da obra. Nesse aspecto, Grésillon comenta:

Todos esses documentos genéticos fazem parte do que propomos chamar de “gênese interna”, que representa o campo central da crítica genética. De maneira mais ou menos reconhecida, o geneticista os completa com um outro tipo de documento, escritos ou não, autógrafos ou não. Nós queremos falar de qualquer outro vestígio, além dos manuscritos da obra, que pode ilustrar sua gênese: testemunhos de amigos, menções na correspondência, entrevistas, diários, autobiografias – são igualmente documentos que, para nós, indicam a crítica genética da obra e que poderiam ser chamados, inspirando-se na terminologia, de ‘peri-prototexto’ (GRÉSILLON,2007, p. 139).

Também podemos considerar como documentos da obra de um autor os arquivos de computador, gravações, entre outros. Nesse mesmo aspecto, Salles (2010, p. 14-15) aponta: “Uso o termo ‘documentos de processo’ para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre o processo de criação.” Com a ampliação dos diversos tipos de materiais, Salles (2010) ainda explica que o emprego da expressão “documentos de processo” está vinculado ao papel de registro e deixa claro que o manuscrito literário é um documento de processo. Cabe ao geneticista escolher a metodologia e a teoria que melhor se aplicam às análises de cada tipo de documento.

A página em branco para o escritor é o local onde se dá o seu processo criativo, onde o texto é elaborado e enriquecido com rasuras e as idas e vindas do artista. Certeau (2001, p. 225) descreve a escritura como uma “[...] atividade concreta que consiste, sobre um espaço próprio, a página, um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado.”

Os manuscritos trazem os vestígios do tempo, anotações marginais, rasuras com cores diferentes, paradas, progressos, cortes, substituições, memórias e vivências.

1.2 O ESPAÇO DAS RASURAS

A rasura pode ser apresentada ao pesquisador de várias formas, como por exemplo, versões com páginas grifadas, riscadas, observações no canto do fólio, desenhos, palavras sobrepostas, etc. Quanto mais marcas de trabalho, mais o pesquisador terá condições de comparar a versão primeira com a publicada e, a partir disso, tentar entender as escolhas feitas pelo autor no seu processo de construção. Utiliza-se a rasura, segundo Biasi:

[...] para registrar o fato de que um segmento foi objeto de exploração ou de reescritura (rasura de utilização ou de gestão). Com um traçado específico, a rasura pode também servir para marcar o projeto ou o ato de deslocar um segmento escrito no intuito de fazê-lo em outra zona do manuscrito. Enfim, o escritor utiliza uma forma particular de codificação para delimitar o espaço de uma rasura futura, marcando um segmento que poderá desencadear uma eventual anulação ou correção (BIASI, 2010, p. 72).

As rasuras são os registros das experiências que o autor faz até chegar ao resultado estilístico que deseja, alcançando o máximo de efeito expressivo com tais recursos. Elas podem abrir lugares para inserções de novas informações ou aparecer em variadas circunstâncias, como substituições, supressões, transferências, suspensões, entre outras.

1.3 INTERPRETAÇÃO DOS DOCUMENTOS

A leitura de um dossiê genético começa por sua classificação, pois as escrituras podem apresentar variedades. Segundo Grésillon (2007, p. 156), o geneticista pode iniciar sua leitura em duas faces simultaneamente, ou seja, a leitura “[...] da percepção visual global e da decifração linear, o figural e o escritural”. A percepção visual global refere-se a como foi distribuído e traçado o espaço gráfico na página. Nos poemas de Gullar, o aproveitamento do espaço na página faz parte da forma e significação, assim como a combinação das palavras.

O cuidado com a classificação dos fólhos é essencial num primeiro momento. Classificar, segundo Grésillon (2007, p. 160), “[...] é portanto, não somente restituir os folhetos em sua ordem genética, mas também estabelecer a cronologia relativa dos elementos no interior de cada página de escritura”.

Na abertura para classificação, sondamos todos os elementos, sejam eles visuais, lexicais, gráficos, entre outros. Os traçados podem se apresentar com dois ou mais tipos de grafias (escritas interlineares ou marginais); o autor escreve uma página e depois de um tempo volta a corrigir essa versão; palavras sublinhadas e repetidas têm a alternativa de ser eliminadas ou reaproveitadas; há possibilidade de intercalação entre datiloscrito e manuscrito, flechas podem aparecer e a ordem das páginas pode se alterar. Esses são só alguns dos sinais capazes de auxiliar na análise do texto.

O geneticista vasculha, lê, relê, se debruça nos documentos para descobrir o movimento do processo e as escolhas de variantes na escritura, para assim conhecer melhor o percurso do escritor.

1.4 O ATELIÊ DO ARTISTA

O ambiente onde o artista trabalha retrata muito das características do autor, e por meio dos objetos é possível revelar um pouco de suas vivências e memórias. O espaço da criação pode ser um escritório, sala ou qualquer local com o qual o artista se identifique.

O escritório ou ateliê de Ferreira Gullar ficava em seu apartamento, numa sala, em Copacabana, onde morou desde 1979. Quando saiu do Maranhão, Gullar escolheu morar em um lugar que tivesse mar, como relata abaixo, ele dizia que precisava mergulhar no conhecimento:

Nasci numa ilha, conseqüentemente cercada por água em todos os lados, inclusive, de cima também, pois o que chovia... De modo que meu convívio com a água é uma coisa permanente. A tal ponto que quando eu saí de São Luís, a escolha que eu fiz foi o Rio de Janeiro, não por ter água aqui, por ser uma cidade à beira-mar, mas porque era a capital cultural do país. E a água que eu estava precisando naquela época era cultura, mergulhar neste oceano de conhecimento. Depois, conheci São Paulo, uma cidade linda, mas onde não moraria, porque não tem mar, não tem praia. Tem água, mas é encanada, o rio está poluído, quer dizer... Essa ideia de que a cidade está perto da água e, especialmente perto do mar, é uma coisa que me constitui. (GULLAR apud DORIGATTI, 2009).

Nem sempre o ateliê do autor foi em uma sala no bairro de Copacabana. A vida de Gullar foi marcada por muitas mudanças, desde que chegou ao Rio de Janeiro. A sua primeira moradia foi em um quarto de pensão, na Glória, não tinha privacidade, pois dividia o quarto com mais algumas pessoas e então frequentava a

Biblioteca Nacional: “Como não podia ter livro e não tinha sossego para ler, eu vivia na Biblioteca Nacional. Passava o dia inteiro lá” (GULLAR, 2015, p. 96). Em 1971, quando foi exilado, não pôde levar nada, nenhum livro, pois ficou morando quase por um ano, ainda no Rio, mas passando de casa em casa, até que precisou sair do país. Morou em Moscou, Chile e Buenos Aires, onde ficaria mais perto da família. Thereza, mulher de Gullar, conseguiu levar alguns livros para o autor, na Argentina. O seu escritório foi por um tempo em vários lugares do mundo, sem seus objetos, apenas com sua memória imaginária.

Em Buenos Aires, no ano de 1975, Gullar escreveu *Poema Sujo*, (texto que não será analisado neste trabalho) com tema político-social. Essa obra abarcaria “tudo que fora elaborado durante os anos 1962 e 1975”, como confessa Gullar (2015, p. 58). O autor contou com sua máquina de escrever para criar um poema que englobaria sua vida, desde sua saída de São Luís. A respeito do nome do poema, Gullar comenta em entrevista:

Dei o título de *Poema sujo* porque, em primeiro lugar, é estilisticamente sujo. Não tinha compromisso algum com o que eu havia feito antes, nem com nenhuma norma literária. Em segundo lugar, porque é obsceno. Não tem nenhum compromisso com a moralidade que poderia supostamente governar a poesia. Terceiro, porque fala de nossa miséria brasileira. É um poema sujo por estas três razões: a miséria do meu povo, a sujidade ou pseudossujidade da moral burguesa e porque não obedece a nenhuma norma estilística. Qualquer coisa vale, tudo é possível. Nem concretismo nem neoconcretismo. Posso fazer tudo o que quero. Daqui por diante, não tenho compromisso com nada do que fui ou fiz (JIMÉNEZ, 2013, p. 196 - 198).

Jiménez pergunta a Gullar se o poema teria ligação com o regresso para o Brasil, mas o autor responde que não, e completa dizendo que não planeja ao escrever, que sua poesia é uma prática que surge de eventos específicos do que acontece com ele. Escreveu na Argentina, pouco antes do golpe de Estado e acreditava que fosse a última coisa que faria em vida, pois pensou que iria morrer, desaparecer como tantas outras pessoas. O autor conta que o poema de algum modo o ajudou a voltar ao Brasil, uma vez que o impacto foi tão grande que até pessoas desconhecidas pediram para o governo deixá-lo voltar. Em 2014 o autor nos concedeu uma entrevista em que perguntamos se havia algum poema que ele considerava de valor maior, e o autor confessou que a crítica considerava o *Poema Sujo* sua obra mais importante, mas Gullar dizia não se preocupar com isso e ainda completou: “[...] ele é um poema longo, é um poema como eu nunca fiz.”

Questionado sobre quanto tempo havia demorado para escrever o poema, ele assim se posicionou:

Fiquei meses escrevendo, meses, e é um poema que nasceu também em circunstâncias muito especiais. Estava no exílio, eu estava sem rumo, ameaçado inclusive de desaparecer porque estavam preparando um golpe na Argentina e eu era um dos exilados que estavam lá, sem nenhuma proteção, e poderia acontecer qualquer coisa, então eu escrevi o poema nessa situação, como a última coisa da vida. Estou escrevendo o que me resta para escrever, não sei o que vai acontecer comigo. Então, sobre esses aspectos, o poema tem de fato uma série de fatores, não só emocionais como de ideias, de reflexões que pertencem a essa situação e que só poderiam nascer numa situação daquela como eu estava.

Gullar escreveu as primeiras cinco páginas do *Poema Sujo* de uma só vez e diz em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* que não se trata de um poema rememorativo, mas uma combinação entre memória e reflexão. Gullar (1998, p. 46) confessa: “Foi um estado de espírito que durou meses e meses e nunca mais voltou a acontecer.”

Na época em que Gullar (1998, p. 44) escreveu o poema, disse que “sentia como se estivesse rodeado de vozes, dos poetas, dos amigos, da vida, dos ventos, do Brasil – não era um poema individualista.”

No dia 10 de maio de 2016, participamos da abertura da mostra *Ferreira Gullar* em que Cláudia Ahimsa, juntamente com Augusto Sérgio Bastos, apresentaram na exposição a trajetória de 85 anos do poeta Ferreira Gullar, no Espaço Cultural do BNDS. Gullar fez um discurso no início e depois circulou pelo evento, atendendo a todos os convidados. Pudemos apreciar fotografias, objetos, livros, letras de músicas, colagens, pinturas e vídeos. Os organizadores preocuparam-se em traçar uma ordem cronológica da vida do poeta. Na figura 2, Gullar no discurso de abertura.

Figura 2 – Discurso do autor na abertura da mostra Ferreira Gullar.



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

A exposição contou com uma mostra do ateliê do poeta. Os convidados participaram de uma viagem no tempo, pois puderam acessar os livros publicados, ouvir as músicas, poemas recitados em fones de ouvido, assistir aos vídeos, entre outras atividades. Abaixo, os poemas objeto que poderiam ser manuseados, mediante a colocação de luvas.

Figura 3 – Poemas objeto



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Foi montado um painel de 37 metros com fotografias desde a infância do poeta, até a posse na Academia Brasileira de Letras em 2014. Na primeira imagem, Gullar está com amigos, em 1962. Na segunda fotografia, na parte superior do painel, estão os filhos Paulo, Luciana e Marcos, em 1963, da união com Thereza Aragão. Logo abaixo da fotografia dos filhos, temos a imagem da reunião dos amigos do poeta no lançamento de *Poema Sujo*, sem a presença do autor, pois na ocasião encontrava-se exilado. Na fotografia ao lado, Gullar aparece com Oscar Niemeyer no lançamento do livro *Antologia Poética*, em 1977.

Figura 4 – Painel retrospectivo da vida de Ferreira Gullar



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Na parte superior, os retratos de Alzira Ribeiro Goulart e Newton Ferreira, pais do poeta. Abaixo a casa em que Ferreira Gullar morou, em São Luís do Maranhão, e o seu retrato com o uniforme da escola.

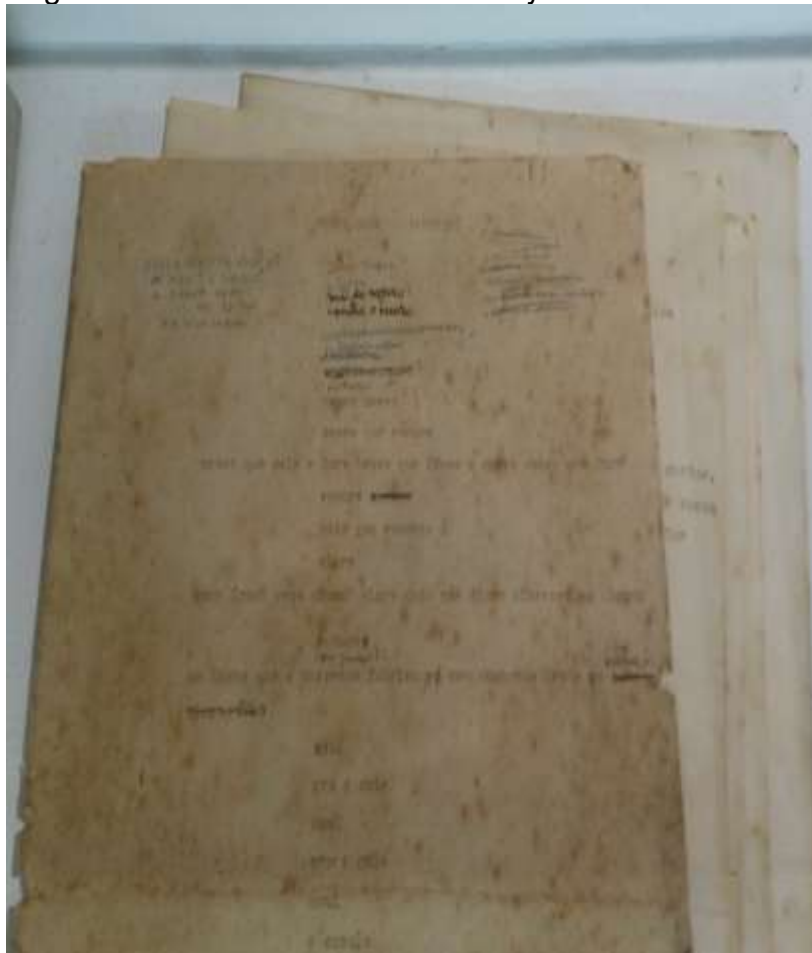
Figura 5 – Painel retrospectivo da vida de Ferreira Gullar



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

A fotografia abaixo, do *Poema Sujo* foi tirada na mostra em homenagem a Ferreira Gullar, em 2016, na galeria do BNDS.

Figura 6 – Manuscrito do *Poema Sujo*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Na exposição, pudemos conhecer a máquina de escrever que Gullar utilizou para datilografar *Poema Sujo*, como também a primeira edição do texto, considerado um dos mais importantes pelos críticos da literatura. Para Otto Maria Carpeaux:

Poema sujo... é a encarnação da saudade daquele que está infelizmente longe de nós, geograficamente, e tão perto de nós como está perto dele, na imaginação do poeta, o Brasil que lhe inspirou esses versos. Poema sujo mereceria ser chamado 'Poema nacional', porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. É o Brasil mesmo, em versos 'sujos' e, portanto, sinceros. (CARPEAUX, 2013, p. 130).

Figura 7 – Máquina utilizada por Ferreira Gullar



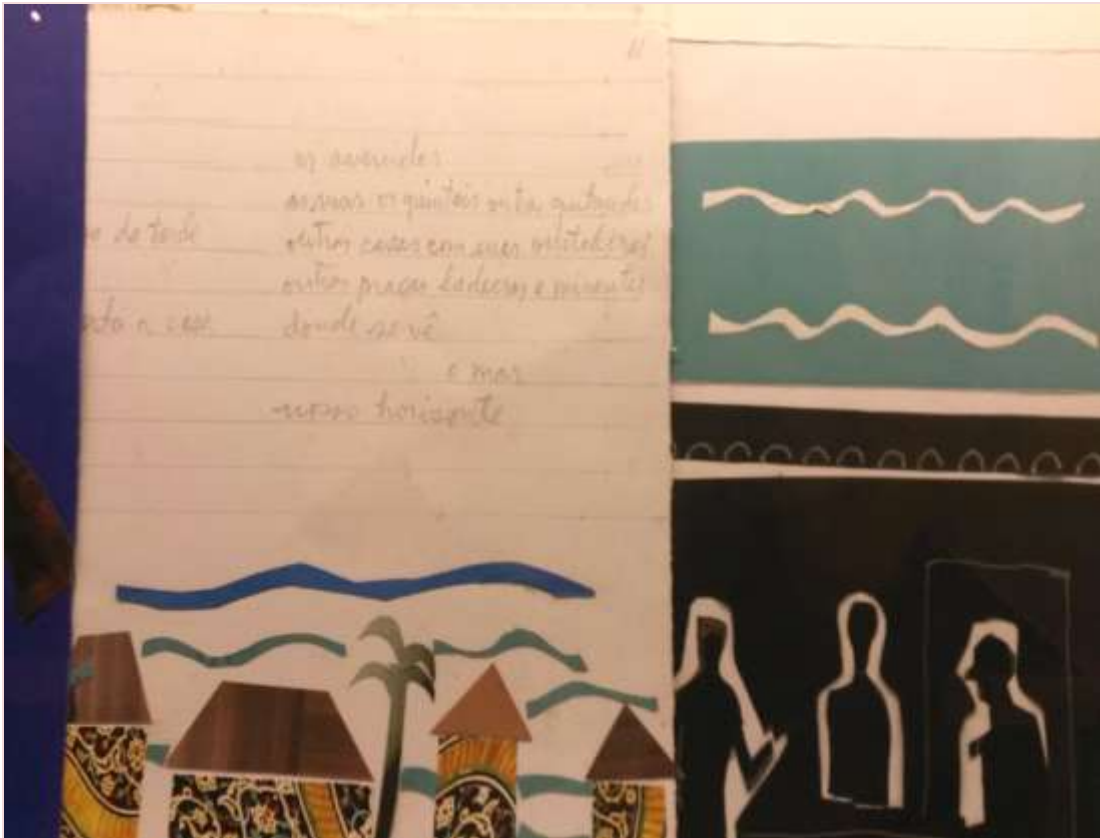
Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Em 2011, Ferreira Gullar publicou o livro *Bananas Podres*, ilustrado por ele. A obra foi idealizada por Cláudia Ahimsa. De acordo com Gullar:

Os poemas seriam acompanhados de minhas pinturas e de outros pintores com o tema das bananas podres. Mas a coisa finalmente se concretizou, quando eu, brincando com recortes de papel colorido, lembrei-me do projeto de Cláudia e decidi levá-lo adiante, só que agora o álbum seria ilustrado com minhas colagens. Durante esse tempo, havia escrito mais alguns poemas sobre o tema, mas o fator decisivo foi ter percebido que as folhas de jornal, que uso para limpar o pincel, lembravam, com suas manchas escuras, a cor das bananas quando começavam a apodrecer. (GULLAR, 2011, p. 5)

A lembrança das bananas apodrecendo fizeram parte da infância do autor e, desde 1970, Gullar fez uso desse tema em suas obras. O livro *Bananas Podres* nada mais é que uma compilação de poemas sobre a fruta, a obra é toda manuscrita com ilustrações, folhas coloridas e dividida em cinco partes. A passagem do tempo, observações sobre a família e a infância em São Luís são refletidas não só nos poemas, mas também nos elementos visuais que compõem os textos. Abaixo, no manuscrito, percebemos que o autor faz uma mudança na disposição dos versos, comparado com a obra publicada.

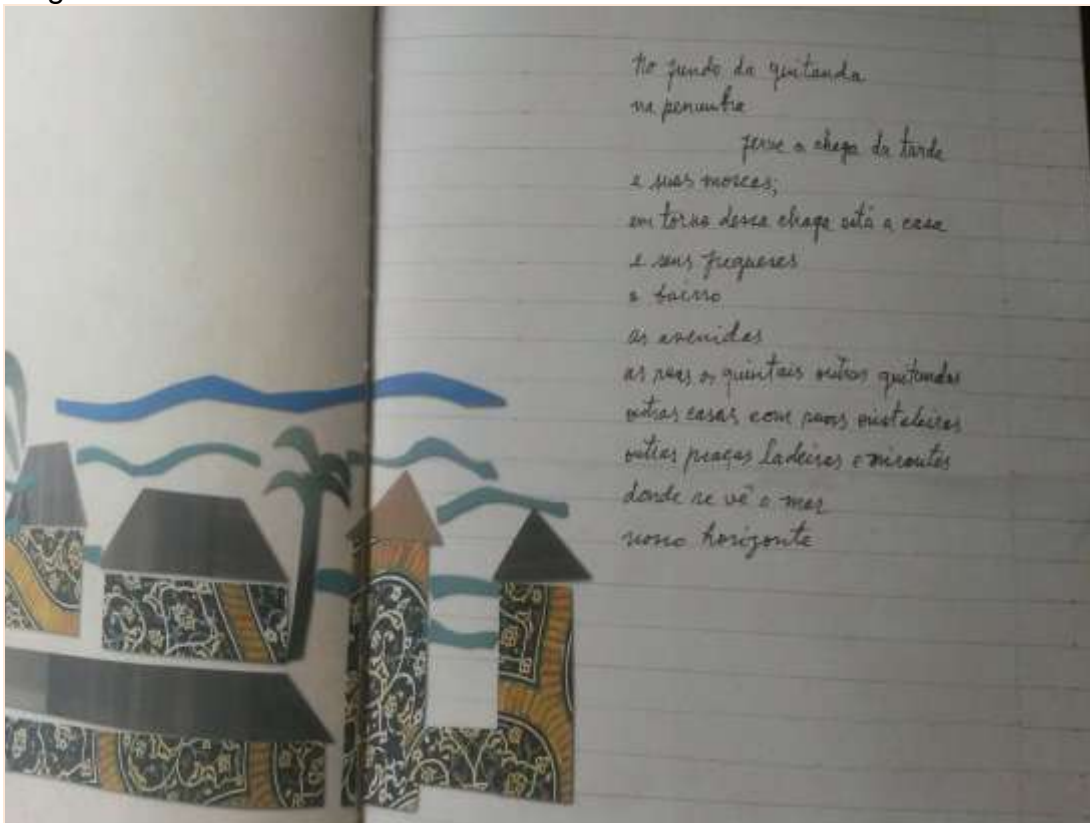
Figura 8 – Manuscrito de *Bananas Podres*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Na ilustração a seguir, um recorte que está na primeira parte do livro, publicado em 2011.

Figura 9 – Manuscrito de *Bananas Podres*



Fonte: Gullar (2011, p. 25).

Durante nossa conversa com Ferreira Gullar, em 2014, perguntamos ao poeta quais foram as melhores lembranças que ficaram gravadas de sua infância, e ele nos confidenciou:

Isso aí é muito difícil. Eu vivia na beira da praia, pescando com amigos, arrastando camarões como a gente dizia, em lugares da ilha de São Luís. Ia também tomar banho com os meus irmãos e minhas irmãs, são as coisas de que eu me lembro. E depois adolescente, participando das festas, indo ao cinema, nada de muito especial.

Sobre quando se revelou a vocação do autor para a escrita, Gullar disse que isso se deu quando tinha uns 13 ou 14 anos e que quando criança não sofreu influência de nenhum professor ou familiar. Em sua casa também não havia livros de romances, poesia, filosofia, ensaios, teoria, só havia livros escolares.

São poucos os poetas que viveram tantas transformações políticas, sociais, culturais como Ferreira Gullar e quando pedimos para que ele citasse algum fato mais marcante em sua trajetória, ele assim se posicionou:

Veja bem, foi tanta coisa que aconteceu, eu fui exilado, eu fui [...] voltei Participei de movimentos da vanguarda, da arte concreta, neoconcreta, é muito coisa, quer dizer não há um fato especial, assim, que eu diga que esse foi o grande momento. Muitas coisas que aconteceram e a maioria dessas coisas me envolveu, me entusiasmou e fez me entregar e me dedicar com muita paixão, durante muitos anos.

Augusto Sérgio Bastos, em um folheto distribuído no Espaço Cultural do BNDS, ressalta a importância da trajetória de Ferreira Gullar:

Aqui estamos, na Galeria do Espaço Cultural BNDS, tentando expor, nestes poucos metros quadrados, uma vida inteira, a de Ferreira Gullar. Exibir as suas obras, narrar como o poeta maranhense, um artista múltiplo, está percorrendo seus 85 anos de existência, fazendo arte e vivendo a vida com ética, sabedoria e bom humor. (BASTOS, 2016, p.3)

CAPÍTULO 2

ESTILÍSTICA: QUESTÕES HISTÓRICAS

A Estilística, disciplina voltada para os fenômenos da linguagem, tem por escopo o estilo. O estilo é o modo de enunciar o pensamento por meio da linguagem e para atingir os efeitos desejados em um texto, o poeta refina essa mesma linguagem por meio dos recursos expressivos.

Considerada por muitos estudiosos como a sucessora da Retórica, a Estilística surge no século XX, passando a ser a retórica moderna, inovando como uma arte da expressão e também como crítica dos estilos individuais. Segundo Guiraud:

O conjunto dos processos do estilo constituía, entre os antigos, objeto de um estudo especial, a retórica, arte da linguagem, técnica da linguagem considerada como arte e simultaneamente, gramática da expressão literária e instrumento crítico para a apreciação das obras. Transmitida da Antigüidade à Idade Média, renovada na época clássica, constitui uma estilística que é ao mesmo tempo ciência da expressão e ciência da literatura, tal como podia ser entendida na época (GUIRAUD, 1970, p. 18).

A palavra estilo, que já foi empregada para denominar um instrumento para escrita, ampliou seu conceito e simboliza características que identificam ou diferenciam um movimento, um autor, uma obra, um objeto, ou qualquer conjunto de características estéticas, linguísticas ou formais.

Charles Bally, discípulo de Sausurre, trouxe à luz a Estilística, uma ciência recente, mas de um saber muito antigo, que remodela a tradicional retórica dos gregos. A comunicação verbal não se limita à transferência das questões intelectivas e conceituais, como era defendido por Sausurre, mas investiga a expressão dos fatos e das ações da sensibilidade por meio da linguagem. A língua, para Bally, não exprime somente o pensamento, mas as vontades e os sentimentos. Nessa perspectiva, os estudos da afetividade nos atos de fala se intensificam. Para Melo:

Realmente, o homem é um ser complexo: inteligente, racional, livre; sentimental, apaixonado, impressionável, escravo de sua sensibilidade; reflete o mundo e quer refletir-se no mundo; sofre influência de todos os que o rodeiam ou que o precederam, e pretende influir – tanta vez sem disso se aperceber – em todas as pessoas com quem convive (MELO, 1976, p. 15).

Enquanto Bally conduzia a Estilística da língua, outra corrente surgiu nas primeiras décadas do século XX, a Estilística literária, liderada por Leo Spitzer, sucessor de Karl Vossler. A técnica de Spitzer preocupa-se com a gênese da concepção literária e com questões concernentes ao prazer das manifestações estéticas. A Estilística Literária também era chamada de:

Quadro 1 - Estilística Literária:

Estilística Idealista	Relacionada à filosofia.
Estilística Psicológica	Centrada na psicologia do escritor.
Estilística Genética	Preocupada com a origem da obra.

Fonte: Elaborado pela autora.

Dámaso Alonso havia delimitado alguns passos para compreender a obra literária, apontados por um crescente grau de rigor. Martins discorre sobre essas questões apontadas por Alonso:

O primeiro é o do leitor comum, uma intuição totalizadora, que se forma no processo da leitura e que reproduz a intuição totalizadora que deu origem à obra. O segundo grau é o do crítico, cujas qualidades de leitor são excepcionalmente desenvolvidas, tendo ele uma capacidade receptiva mais intensa e mais extensa que a comum. O terceiro grau é o da tentativa de desvendar os mistérios da criação de uma obra e dos efeitos dessa obra sobre os leitores. Surge aqui a intenção de explicar cientificamente os fatos artísticos, sendo essa abordagem científica e estilística (MARTINS, 2012, p. 25-26)

A função da Estilística literária é buscar compreender como surge a obra e valorizar o prazer estético que ela causa no leitor, isto é, o que concerne à Estilística literária é o universo poético do texto.

Com o avanço dos estudos da linguagem, outras correntes apareceram. Em meados do século XX, surgiu a Estilística funcional, fundamentada nos estudos de Roman Jakobson. Os vocábulos Poética e Função Poética ocuparam o lugar dos termos Estilística e estilo, nessa corrente. Segundo Monteiro (2009), Jakobson amplia o quadro das funções da linguagem criado por Karl Bühler:

Quadro 2 - Funções da linguagem criadas por Karl Bühler

Referencial ou denotativa	Centrada no assunto; mensagem objetiva.
Emotiva ou expressiva	Centrada no emissor; expressa sentimentos e emoções.
Apelativa ou conativa	Centrada no destinatário; expressa ordem, apelo.

Fonte: Monteiro (2009).

Quadro 3 - As três funções da linguagem acrescentadas por Roman Jakobson

Função fática	Centrada no canal de comunicação.
Função metalinguística	Centrada no código linguístico; a linguagem fala da própria linguagem.
Função poética	Centrada na mensagem; o modo de construir o enunciado gerando ritmo/expressividade.

Fonte: Jakobson (1987).

Entre os autores que seguem a Estilística Estrutural, destacam-se Michael Riffaterre e Samuel Levin. Riffaterre (1973) dedica-se ao estudo exclusivo da mensagem, considerando o leitor significativo para os estudos estilísticos. Levin focaliza seus estudos nas estruturas linguísticas que diferenciam a linguagem poética da comum.

A Estilística, portanto, oferece os meios para interpretar e utilizar os variados recursos que a língua nos oferece, auxiliando na interpretação e nos múltiplos sentidos que o texto pode ter. A Estilística é a ciência da linguagem expressiva, independentemente do âmbito particular em que a expressividade funciona.

Quanto às relações entre a Gramática e a Estilística, essas duas disciplinas não são excludentes, mas se completam. Segundo Câmara Junior, a Estilística

[...] ao lado de um sistema de fundo intelectual, é um sistema de expressividade que nele se insinua e com ele funciona inelutavelmente. Assim compreendida, é o complemento da exposição gramatical, desdobrando-se, como esta, no exame dos sons, das significações e das ordenações formais (CÂMARA JUNIOR, 1978, p. 24).

É possível compreender pelo menos três dimensões da Estilística, segundo Câmara Junior (1978): Estilística fônica, Estilística léxico-semântica ou léxico-estilística e Estilística sintática. A Estilística fônica tem como destaque a expressividade do material fônico das palavras, isolados ou reunidos em frases. O ritmo, a rima, a alternância de fonemas, a disposição de sílabas átonas e tônicas, a aliteração, a assonância e a onomatopeia são alguns dos recursos sonoros frequentes no discurso literário.

Determinadas sensações podem ser sugeridas por vogais e consoantes. Para Monteiro (1991, p. 99): “Cada ordem de sensações é sugerida por fonemas específicos, em virtude de correspondências articulatórias ou impressões acústicas”.

As vogais abertas podem indicar formas claras e amplas, já as fechadas, ambientes escuros e sentimento de tristeza, mas tudo dependerá do contexto.

Quadro 4: Sugestões de valores atribuídos às vogais

/a/	amplitude, iluminação
/i/	estreitamento, pequenez , agudeza
/o/	Formas arredondadas
/u/	Fechamento, escuridão

Fonte: Monteiro (2009).

As consoantes podem sugerir sensações auditivas, cinéticas ou táteis. Essas referências são apenas sugestões, pois os fonemas podem causar inúmeras reações, dependendo do contexto em que estão inseridos. Quando envolvem emoções, será ainda mais difícil esgotar ou ordenar as correlações, pois os elementos subjetivos é que irão delimitá-las.

Quadro 5 – Sugestões de valores atribuídos às consoantes

Auditivas	
/p/,/b/- explosões, ruídos abafados	/x/, /j/ - cochichos, chios, gemidos
/t/, /d/ -ruídos secos e violentos,, percussões	/s/, /z/- assobios, sibilos prolongados
/k/, /g/- rachaduras, ruídos demorados	/r/, /R/ - vibrações, rasgos, percussões demoradas
/f/, /v/ - sopros	/m/, /n/ , /N/ - roncos fracos, rumores, mugidos, prolongamento de zumbidos
/x/, /j/ - cochichos, chios, gemidos	

Cinéticas		
/l/, /N/ - fluência , deslizamento	/r/. /R/ - rapidez, tremor	/f/, /v/ -escapamento, fuga
Táteis		
/l/, /N/ - leveza	/p/. /b/ - pesadume	/r/, /R/ -aspereza
/s//z/, /m/ - suavidade		

Fonte: Monteiro (2009).

Segundo Monteiro (2009, p. 181-183), as sensações registradas “são apenas indicações gerais. Na realidade, os fonemas, por alguns traços distintivos, são capazes de provocar reações em qualquer modalidade de sensação”.

A Estilística léxico-semântica ou léxico-estilística compreende a seleção vocabular e os fenômenos de conotação e polissemia referentes aos valores afetivos, emotivos ou socialmente convencionais que se associam à significação das palavras. As figuras de linguagem tais como comparações, metáforas e metonímias, hipérboles e sinestésias, neologismos e a adequação vocabular, também são por ela exploradas.

A Estilística sintática estuda o mecanismo da frase. A transgressão da ordem sintática, no interior de um verso ou de uma frase com o objetivo de atingir maior afetividade ou expressividade, indica formas de construção que permitem alcançar maior riqueza expressional.

Na Estilística, não se trabalha somente com as possibilidades de escolha, pois segundo Monteiro (2009, p. 8), a análise estilística nos permitirá compreender que “[...] a linguagem pode e deve ser recriada em cada enunciado, representando isso não uma mutilação ou ameaça, mas, ao contrário, um fator de seu enriquecimento.”

2.1 GÊNERO POEMA

O vocábulo *poema* deriva do grego *poein*, que significa “fazer, criar, compor”. Poema, segundo Moisés (2012, p. 40), “[...] tem sido empregado histórica e universalmente para designar o texto em que o fenômeno poético se realiza.” O poema diferencia-se da poesia, pois esta pode ou não estar dentro do poema. A poesia necessita da percepção do leitor e pode estar na música, na pintura ou em uma peça de teatro; já o poema é gênero textual. Segundo Paz (2012, p. 21): “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.”

É por meio do poema que a poesia se isola e se dissemina. Em sua obra *A criação literária*, Moisés (2012) discorre acerca da significação da poesia, pontuando que, muito além da forma (verso), a poesia traz em si a intrínseca relação entre significante e significado. Tudo precisa ser considerado num texto em que se

pretende fazer poesia: sentimentos, emoções, reflexões; tendo por objeto dessa poesia, o “eu” irá verificar a perspectiva de como o artista “enxerga” o mundo.

Desse modo, o fazer poético é a expressão do “eu” codificado em palavras. E a partir dessa codificação se tem o poema, a soma de significantes e significados, a poesia deve ser considerada não somente em sua representação textual, há que se considerar sempre seu interior, cheio de significados. Um autor que constava da lista de leituras de Ferreira Gullar era o poeta americano, ensaísta, dramaturgo e crítico Thomas Stearns Eliot. Bosi, em *Leitura de poesia*, lembra a citação de Eliot:

A poesia pode ajudar a romper o modo convencional de perceber e de julgar [...] e faz ver às pessoas o mundo com olhos novos ou descobrir novos aspectos deste. De vez em quando, ela pode dar-nos uma consciência mais ampla dos sentimentos profundos que formam o substrato do nosso ser, ao qual bem raramente acedemos; porque a nossa vida é, em geral, uma contínua evasão de nós mesmos e do mundo visível e sensível (ELIOT, apud BOSI, 1996, p. 31).

Gullar (2015) considera que o poeta está sempre manifestando o “aqui” e o “agora”, ou seja, o episódio recente que abre, inesperadamente, a trama da linguagem. Para o autor:

A poesia não é um tipo novo de conhecimento, mas um trabalho contra a inércia da linguagem que tende a anular a experiência do presente absorvendo-a em formas vividas. A experiência nova rompe as formas e exige outras, e o poeta as cria. O poeta está, portanto, sempre apoiado na linguagem existente, nas formas em uso: ele não é um inventor da linguagem, mas um recriador de algumas formas. É a preexistência do poeta, do mundo da linguagem, que torna possível o poema, o qual não é um meteoro caído do espaço sideral, mas o produto do dia a dia, da experiência social (GULLAR, 2015, p. 81).

A linguagem do dia a dia está presente nos textos do autor e o poema se fundamenta num determinado objetivo que o poeta quer expressar, inovar é uma das especialidades de Ferreira Gullar que sempre buscou novas alternativas de expressão.

Segundo o autor, *As Elegias de Duíno* foi a obra que mais o fez refletir sobre a poesia:

[...] o conhecimento da poesia de Rilke me levou a reflexões sobre a poesia, início de um processo que, em última instância, deu origem a alguns poemas de *A Luta corporal*, escrito entre 1950 e 1953. De início, adquiri uma nova consciência da questão poética, embora não visse de imediato que aquele desenvolvimento ocorreria. Num primeiro momento, deu-se uma série de acerto de contas com o passado, na série intitulada *Poemas*

portugueses, quando, por assim dizer, me despedi do verso medido, regular, e das rimas inevitáveis (GULLAR, 2015, p. 25).

A poesia de Gullar está mergulhada não só na memória, na infância, mas também na contestação e na inquietação, predicados que o separaram dos poetas de 45. No Brasil a terceira geração modernista ou Pós-Modernista corresponde ao último momento dessa formação. Algumas das características do movimento são o retorno ao passado, linguagem mais objetiva, academicismo, retorno à forma poética, inovações linguísticas e metalinguagem, entre outras. Sobre Gullar e os poetas da terceira geração, Lafetá (2004, p. 117) assim se coloca:

Com tudo que o separa dos poetas de 45 (inquietação, inconformismo, tendência à ruptura, e ao desequilíbrio), Gullar nos exhibe em seu primeiro livro o problema mais sério que eles tiveram de enfrentar (e não enfrentaram) e que conformou de maneira profunda a poesia de todos eles: a força repressiva e castradora do Estado Novo, que impediu a vivacidade da relação como real e os confinou ao alheamento estético (LAFETÁ, 2004, p. 117).

A poesia da terceira fase Modernista tinha uma preocupação com a versificação, métrica e também com a busca pela perfeição. Os poetas eram chamados de “Neoparnasianos” por simpatizarem com as características parnasianas.

2.2 CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO

Entre golpes militares e eleições, chega-se ao governo de Juscelino Kubitschek, na década de 1950. Este governo promoveu um acelerado crescimento industrial, fazendo com que grandes massas de populares saíssem do campo em busca de melhores oportunidades nas cidades. Como resultado desse capitalismo tardio, a sociedade evidencia-se com uma crescente individualização promovida pelo consumismo estimulado pelos veículos de comunicação de massa.

Neste cenário de grandes transformações, as artes não ficariam de fora. Havia de se incorporar à literatura, e também à poesia, essa ideia de fragmentação da sociedade pós-moderna. Concretismo, assim ficou conhecido o movimento que representava essa grande mudança, pois determinava, na poesia, uma ruptura radical com o lirismo até então presente.

Bosi comenta que a direção tomada pela poesia foi resultante das pressões históricas pelas quais havia passado, o que deu a ela “a direção da objetividade”, entendida como:

- a) procura de *mensagens* (motivo, temas ...) que façam do texto um testemunho crítico da realidade social, moral e política;
- b) procura de *códigos* que, rejeitando a tradição do verso, façam do poema um objeto de linguagem integrável, se possível, na estrutura perceptiva das comunicações de massa, medula da vida contemporânea (BOSI, 1997, p. 468 grifo do autor).

A partir de 1956, a poesia concreta torna-se a expressão viva da vanguarda poética. Fundaram esse movimento vanguardista o grupo de São Paulo, com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e, no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar e outros. Em dezembro de 1956, na I Exposição Nacional de Arte Concreta, diferentes trabalhos representativos da pintura, escultura e poesia foram apresentados e Ferreira Gullar expõe cinco páginas do poema *O formigueiro*.

O poema *O formigueiro* é formado de uma palavra em cada página e, de acordo com Gullar, o poema descreve o que a formiga faz:

Ela carrega as folhas, grãos, insetos mortos. E o poema vai introduzindo diversas palavras que remetem à vida das formigas, a essa espécie de urbe primitiva que elas constroem, para terminar com a palavra ‘Ur’ – nome da cidade dos caldeus, a mais antiga cidade que se conhece e que em alemão significa origem. Portanto, *O formigueiro* é um poema constituído por uma palavra e cuja leitura exige a manipulação desse objeto que começa a ser o livro-poema (GULLAR, 2012 apud, JIMÉNEZ, p. 103-104).

O Formigueiro já era um exemplo do livro-poema, só que menos radical. O texto que marcou a produção concretista do autor objetivava à expressividade de cada palavra que ocupava a página por completo dando, segundo Gullar (2015, p.41), “expressão ao silêncio que é o branco do papel.”

Em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro, foi realizada uma exposição de Arte Concreta e as diferenças de opiniões entre os grupos cariocas e paulistas afloraram. Ferreira Gullar escreveu um artigo no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* apontando as diferenças entre os grupos.

Cândido comenta que os poetas entre si possuem muitas diferenças, mas apresentam, em sua poesia, traços comuns, como,

[...] importância atribuída à distribuição gráfica dos signos; valor do espaço da página; uso intensivo de elipse e do subentendido; contestação do verso como condição de poesia; desconfiança da figuração analógica. [...]: supressão dos nexos sintáticos e conseqüente descontinuidade do discurso; substituição da ordem temporal, linear, por uma ordem espaço-temporal, não linear; substituição da metáfora pela paronomásia (CÂNDIDO, 1977, p. 7).

Na poesia Concreta, privilegia-se a própria estrutura verbo-visual. Bosi acrescenta que tal poesia passa a inovar em vários campos:

- a) *no campo semântico*: ideogramas [...]; polissemia, trocadilho, *nonsense*...;
- b) *no campo sintático*: ilhamento ou atomização das partes do discurso; justaposição; redistribuição de elementos; ruptura com a sintaxe de proposição;
- c) *no campo léxico*: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngues;
- d) *no campo morfológico*: desintegração do sintagma nos seus morfemas; separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de certos morfemas;
- e) *no campo fonético*: figuras de repetição sonora (aliterações, assonâncias, rimas internas, homeoteleutos); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros;
- f) *no campo topográfico*: abolição do verso, não-linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; [...] (BOSI, 1997, p. 477).

Essas inovações estavam de acordo com os novos tempos em que a técnica vigia em alta e a poesia surgia como resultante das transformações sociais, tendo como referência em sua estrutura,

[...] aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares-comuns díspares que entravam a linguagem amenizando-lhe o tônus crítico e criador (BOSI, 1997, p. 482).

Observamos que essa poesia não está despida de significados, mas que se utiliza dos jogos semânticos/sintáticos/fonológicos e também visuais para ressignificar os temas abordados. Surgem poemas que incorporam o signo visual à interação com as palavras, possibilitando a criação de novos sentidos e a multiplicidade de leituras. Neste sentido, partiria do leitor a interpretação do texto poético; agora o leitor precisava deixar de lado o convencional, tendo que explorar seus sentidos para a compreensão desse novo texto de aspecto *verbivocovisual*.

O termo *verbivocovisual* renovava a poesia, integrando-a com o som e a visualidade, colocando em crescimento a sensibilidade e novas maneiras do fazer poético. Os poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, entre outros, foram os responsáveis por essa nova proposta, transcendendo a esfera literária. Sobre a vanguarda dessa poesia, Campos (1975, p. 153) assim se coloca: “[...] à medida que ela vai crescendo em complexidade, o auditório vai carecendo de elementos redundantes, de normas, que o ajudem a decodificá-la. Esse problema só se resolve com a ampliação do repertório do leitor.”

Assim, caberia ao leitor o exercício para a libertação dos sentidos com o objetivo de atingir/compreender o texto. O movimento neoconcreto surge e, com ele, a participação do leitor. Para o poeta, essa participação era fundamental para que sua poesia atingisse seu objetivo principal: a interação entre leitor/poema. Racionalista, essa seria a palavra para descrever a poesia concreta, enquanto o Neoconcretismo buscava outro papel para o poema e o leitor, o da interação:

O movimento neoconcreto rompeu com a relação passiva do espectador em face da obra, fazendo-o participar de sua explicitação; criou um novo tipo de obra aberta, que se caracterizou por essa participação direta do espectador, ao contrário de outro tipo de obra cuja abertura se refere não ao espectador, mas apenas à estrutura da própria obra (COUTINHO, 2009, p. 241).

Para o autor, no movimento neoconcretista há uma reconsideração do espaço, tempo e estrutura da obra; o papel não exerceria mais a função de suporte, passaria a ser parte integrante do significado da obra. E, como explicitaria Gullar (2013), o poema neoconcreto convocaria o leitor a estabelecer relações com o texto, permitindo diferentes interpretações, produzindo múltiplos sentidos.

O movimento neoconcreto não se originou como uma resposta ao concreto, como conta Gullar em entrevista a Jiménez (2013, p. 62) “[...] não é porque discordamos naquele momento que decidimos fazer um tipo diferente de obra. Continuamos a nos considerar concretos, embora com diferenças bastante claras.”

Em 1959, no Rio de Janeiro, foi realizada a primeira exposição neoconcreta, no Museu de Arte Moderna. O diretor do jornal do Brasil, Reynaldo Jardim, chamou Amílcar de Castro para estruturar o número do Suplemento do jornal que publicou o Manifesto Neoconcretista. Segundo Gullar:

A primeira página deste número do suplemento tornou-se um marco da renovação gráfica da imprensa brasileira. A distribuição das colunas de texto nas páginas, com a eliminação dos fios negros, que até então as separavam na diagramação dos jornais, são prenúncio da revolução gráfica que se operaria no próprio jornal como um todo (GULLAR, 2007, p. 43).

O impacto do manifesto e da exposição foi significativo e causou discussões no meio artístico, mas as inovações continuaram cada vez mais ousadas e radicais, tanto nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, como nas poesias de Ferreira Gullar.

A arte neoconcreta trabalha com a questão da linguagem visual independente, os artistas participantes desse movimento, rejeitam qualquer obra de arte considerada como objeto. Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim e Theon Spanúdis sugeriam uma poesia que recorresse à representação visual e espacial, que não era novidade, então eles precisariam experimentar a construção dos poemas para constatar algo que fosse inovador. Gullar comenta:

De qualquer modo, tratava-se agora de construir poemas em que a relação ótico-fonética-semântica se sobrepunha à preocupação 'expressiva', lírica ou existencial. Tratava-se, precipuamente, de 'construir' o poema. Esta necessidade levou-me a realizar poemas experimentais [...] Mas é o poema seguinte que vai gerar um problema novo em minha experiência de poeta concreto (GULLAR, 2007, p. 28).

O poema ao qual Gullar se refere é "Verde erva". Nos versos, a palavra *verde* se repete doze vezes, formando um quadrado. Depois da última palavra verde, fora do quadrado, a palavra erva aparece. O poeta explica que o poema nasceu da lembrança de uma praça, na cidade de Alcântara, na década de 1950. Gullar (2007, p. 32) conta que quase ninguém morava lá: "[...] tive a sensação de que a erva que ocupava toda aquela praça crescia ali para ninguém." Após o poema ser publicado no Suplemento do Jornal do Brasil, um amigo de Gullar lhe telefona, para dizer que tinha achado o poema interessante. Então o poeta questiona se ele percebera que a repetição da palavra verde fez a palavra erva eclodir de dentro dela. O amigo de Gullar disse que não tinha percebido nada disso, pois quando percebeu que a palavra *verde* se repetia, não leu mais. Gullar assim se coloca sobre o ocorrido:

Essa 'leitura' do poema contrariava minha intenção, a qual impunha, como imprescindível, que a leitura da palavra verde fosse feita uma por uma até culminar na palavra erva. Coloquei-me então, a seguinte questão: como realizar um poema que resulte numa estrutura visual expressiva e, ao mesmo tempo, obrigue a leitura de palavra por palavra? A necessidade de

resolver este problema levou-me a inventar o *livro-poema* (GULLAR, 2007, p. 32).

Figura 10 - Poema *Verde erva*



Fonte: Gullar (2007, p. 32).

Uma diferença em relação ao movimento Neoconcreto e o Concreto que Gullar apontou foi que a poesia concreta possui muita teoria comparada com as obras criadas. O autor considerava o neoconcretismo mais criativo e afirmava que os participantes da I Exposição Neoconcreta não constituíam um “grupo”, mas tinham semelhanças em suas ideias e que estariam juntos, enquanto durassem os mesmos princípios.

Gullar é um artista experimentalista e inovador na construção de suas obras. Passou pela experiência do movimento concretista e quando achou ter esgotado todos os experimentos, criou o movimento neoconcreto. Após os movimentos concretista e neoconcretista, Ferreira Gullar dedicou-se a uma poesia mais engajada social e politicamente falando.

CAPÍTULO 3

VIDA E OBRA DE FERREIRA GULLAR

Ferreira Gullar foi o pseudônimo que José Ribamar Ferreira escolheu. O autor nasceu em São Luís do Maranhão, em dez de setembro de mil novecentos e trinta. Seus pais Newton Ferreira e Alzira Ribeiro Goulart tiveram 11 filhos. Aos 13 anos, deixa a molecagem para empenhar-se à literatura, por curiosidade, pois em sua casa ninguém se interessava por livros. Seus primeiros poemas foram lidos na Gramática Expositiva de Eduardo Carlos Pereira. Ao final do livro, havia uma coletânea de poesias da língua portuguesa que reunia Camões, Ronald de Carvalho, Gonçalves Dias, Castro Alves e Raimundo Correia.

Consuelo, irmã de Gullar, disse a ele, um dia, que o pai de sua amiga Iracema era poeta e gostaria de conhecê-lo. O autor achava que todos os poetas já tinham morrido, e ele ficou espantado ao saber que ainda existiam poetas vivos. Gullar descreve sua impressão sobre Manoel Sobrinho:

Não parecia um poeta. Pelo menos, nada tinha da imagem que eu fazia dele, de olhar romântico e basta cabeleira, como Castro Alves e Lord Byron. Aquele era um poeta da realidade banal, sentado numa pequena cadeira de pau, vestido numa camisa de mangas curtas que lhe deixavam à mostra os braços magros. Seu ídolo era o poeta português Guerra Junqueiro, de que mal ouvira falar e cujos versos ele sabia de cor (GULLAR, 2015, p.19-20).

Manoel Sobrinho foi o poeta que iniciou Gullar em sua vida cultural, tendo se tornado grandes amigos. Gullar começa a frequentar os bares perto de sua casa onde poetas, pintores e escritores se encontravam para trocar ideias e aventuras literárias.

Como locutor da rádio Timbira do Maranhão, Gullar, com suas economias e as da mãe, publicou, com apenas 19 anos, o primeiro livro de poesia, *Um pouco acima do chão* (1949). Gullar era amigo de Lago Burnett e os dois tinham formação parnasiana, elaboravam sonetos e publicavam em pequenas revistas. Aos poucos, Gullar se afasta do cenário conservador da poesia e se direciona para situações do dia a dia. Nesse período, o autor conhece a poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Fernando Pessoa e uma antologia de poetas portugueses, organizada por Cecília Meireles.

No ano de 1950, o poeta conhece a escritora Lucy Teixeira que morava no Rio de Janeiro, mas visitava São Luís, sua terra natal. Lucy era uma curiosa em artes plásticas, assim como Gullar, e deu-lhe para ler a tese que Mário Pedrosa tinha concorrido, no Rio, à cátedra de Estética e História da Arte do Colégio Pedro II. Tornaram-se grandes amigos. Mesmo com a volta de Lucy para o Rio, os dois continuaram a manter contato, e isso foi decisivo para o autor mudar para a cidade referência do centro cultural artístico do país. Vendeu o que tinha e foi para Rio de Janeiro, convicto a dedicar-se à literatura e à arte.

A poesia com a qual Gullar se identificou foi *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke. Gullar (2015, p. 25) comenta: “A leitura desses poemas foi para mim uma revelação do que era a verdadeira poesia”. O poeta atesta que ali se instalara um processo de reflexão que teria influência direta na concepção de *A luta corporal* (1954), obra que considera seu efetivo debute. Abaixo a primeira edição do livro, publicado em 1954.

Figura 11 – 1ª edição de *A Luta Corporal*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Segundo Bosi, nas páginas prefaciais do livro de Gullar: “Há uma personalidade poética bastante coesa no interior da obra de Gullar, que, à força de dizer-se, acaba nos dando sentimento vivo de um tom, a visão de uma paisagem estilística, a identidade de um rosto” (BOSI, 2004, p. 7). A raiz do seu mundo poético é São Luís, mas uma São Luís imaginária, onde passou sua infância e adolescência. Também em 1954, Gullar casou-se com a atriz Thereza Aragão e dessa união tiveram Paulo, Luciana e Marcos.

O poema *O formigueiro* (1955) marca o princípio da produção de poeta neoconcreto. O poema, composto por uma sintaxe visual e um discurso simples, permitia a exploração visual das palavras, postas cada uma numa página. Gullar faz uma transição do movimento concreto para o neoconcreto e revoluciona a poesia com o neoconcretismo. Ligia Clark e Hélio Oiticica foram seus colaboradores, ambos artistas plásticos, trocavam ideias com os poetas neoconcretos para ampliar suas propostas de trabalho e fazer com que suas obras interagissem com o público. Esses intercâmbios de ideias foram fundamentais para o movimento.

No início de 1960, Gullar estava insatisfeito com sua atividade poética, então resolveu aceitar o cargo de presidente da Fundação Cultural em Brasília e partiu para uma nova oportunidade. Quando chegou à cidade, recém-inaugurada, entrou em contato com um livro de autoria do padre católico francês Jean Yves Calvez. Após a leitura, Gullar torna-se marxista.

Sempre engajado social e politicamente, Gullar, durante o regime militar, foi exilado por seu posicionamento político. Passou por Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires. No exílio, na década de 1970, na Argentina, escreveu *Poema Sujo*, um dos mais importantes da poesia brasileira, revivendo lembranças da vida em São Luís e da política brasileira. Em 1976, aconteceu o lançamento de *Poema Sujo*, no Rio de Janeiro, mas Gullar não estava presente. Alguns amigos, jornalistas e intelectuais reuniram-se e pleitearam junto à chefia militar que Gullar voltasse em segurança ao Brasil, mas o poeta só desembarca aqui em março de 1977. Assim que desembarca no Rio, é preso e interrogado pelo Departamento de Polícia Política e Social. Depois de muitas mobilizações de seus amigos, Gullar é libertado e, aos poucos, resgata suas ocupações.

Entre as várias atividades de Ferreira Gullar, destaca-se a tradução de clássicos como *Dom Quixote*, *As mil e uma noites*, *Cyrano de Bergerac*, entre outros.

Gullar, em entrevista a Jiménez, diz que não fazia traduções como trabalho, mas para atender a pedidos de alguns amigos:

Traduzi *Cyrano de Bergerac* em 1985 para Flávio Rangel, um grande amigo, e para o ator Antônio Fagundes. Eles queriam montar uma peça aqui no Brasil e me pediram para que fizesse a tradução. Quando comecei a traduzir, me interessei pelo trabalho e procurei descobrir a melhor estratégia para fazê-lo. Logo me dei conta que não conseguiria usando alexandrinos – os versos decassílabos que Edmond Rostand tinha empregado –, porque seria impraticável. Com esse tipo de verso, pouco adaptado ao português, seria impossível reconstruir a fluidez do diálogo, de modo que resolvi usar os decassílabos – versificação muito mais apropriada para o português. O segundo critério foi não obedecer ao rigor das rimas, tal como estão no original, rimando sempre no final do verso. Decidi fazer assim, porque pensei que o espectador, ao escutá-los, não teria como determinar onde estava a rima. Numa peça de teatro como essa, o verso começa às vezes com a fala de um ator e termina com a frase pronunciada por outro, de modo que o espectador não pode localizar a posição da rima. Decidi rimar onde me parecesse mais apropriado para não prejudicar a fluidez dos diálogos (JIMÉNEZ, 2013, p. 204).

Com a proposta de dar mais espontaneidade e liberdade à métrica da obra e alcançar um bom resultado, Gullar (2013, p. 206) comenta que buscou “priorizar a fluidez e o frescor dos versos, em vez da coincidência perfeita do original”. Pelo desempenho satisfatório do trabalho, o autor ganhou o Prêmio Molière na modalidade tradução. Os atores e o embaixador francês ficaram impressionados com o resultado, pois redescobriram o texto do escritor e dramaturgo francês Edmond Rostand sem “a camisa de força da versão anterior”, como acrescenta Gullar.

Em 1992, Gullar assume a direção do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura e permanece no cargo até 1995. No mesmo ano, a minissérie *As noivas de Copacabana*, escrita por Ferreira Gullar, em parceria com Dias Gomes e Marcílio Moraes, foi exibida pela emissora Rede Globo de televisão. Também em 1992, o poeta perdeu seu filho Marcos e, em 1994, foi a vez da esposa Teresa Aragão.

Gullar conhece a carioca Cláudia Ahimsa em uma feira de livros em Frankfurt. A poetisa, que na ocasião morava na Alemanha, resolveu vir para o Brasil com o poeta. Sobre o relacionamento com Cláudia, Gullar (1998, p. 46) comenta: “Atualmente estou bastante feliz por ter conhecido uma pessoa, a poeta Cláudia Ahimsa, que veio iluminar minha vida depois que julgava que as coisas realmente estavam caminhando para o definitivo.” O definitivo a que Gullar se referia era a morte, pois a achava algo natural e não tinha medo dela.

Em 1997, a editora José Olympio lança *Cidades Inventadas*, reunião de contos escritos ao longo de 40 anos. Em 1998, Gullar publica *Rabo de Foguete – Os anos de exílio*. Ainda no mesmo ano, é homenageado no Festival Internacional de Poesia de Rotterdã. Ferreira Gullar ainda ganhou o Prêmio Camões, em 2010, e, em 2012, o Prêmio Jabuti com o livro ilustrado *Bananas Podres*. A ideia de publicar poemas com ilustrações foi de Cláudia Ahimsa, sua companheira.

Em maio de 2016, no espaço Cultural BNDS, no Rio de Janeiro, aconteceu uma mostra em homenagem aos 85 anos da trajetória do poeta. O *Poema Enterrado* (1959), que nunca tinha sido apresentado ao público, foi construído, primeiramente, no subsolo da casa de Hélio Oiticica, mas uma forte chuva danificou as peças do poema. Em 2016, o poema foi reproduzido para ser experimentado pelos visitantes.

O poema foi construído da seguinte forma: a pessoa entrava em um cubo azul de três metros de altura, e depois descia por uma escada que a levava à porta do poema. Logo à sua frente, havia um cubo vermelho de 40 cm x 40 cm. A pessoa levantava o cubo vermelho e encontrava outro cubo, de cor verde com 25 cm de cada lado. Debaixo do verde, havia um cubo branco de 12cm x 12cm e, finalmente, quando levantava a peça branca, no chão encontrava um espelho. No verso do cubo branco, podia-se ler: rejuvenesça. Após o manuseio, seguindo a intenção do autor,

[...] o 'leitor' iniciará então a recolocação dos cubos no mesmo local e modo como os encontrou. Findo esse trabalho, deve demorar-se observando o cubo vermelho que já não é o mesmo pois agora sabe o que ele oculta e guarda. Estará concluída a leitura. Para que a experiência seja plena, só deve entrar um 'leitor' de cada vez. Durante todo o tempo, o 'leitor' sentirá cheiro de jasmim, que impregna o ambiente". A intenção era acionar o tempo de maneira que o mesmo fosse duradouro, encarando a lembrança daquela palavra que agora pulsava debaixo dos cubos (GULLAR, 2007, p. 104).

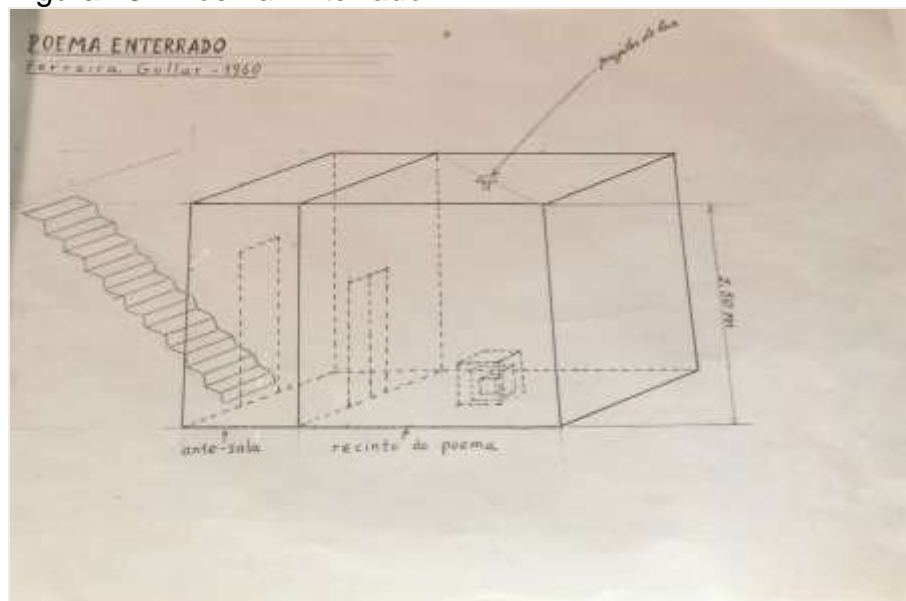
Figura 12 – *Poema Enterrado*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

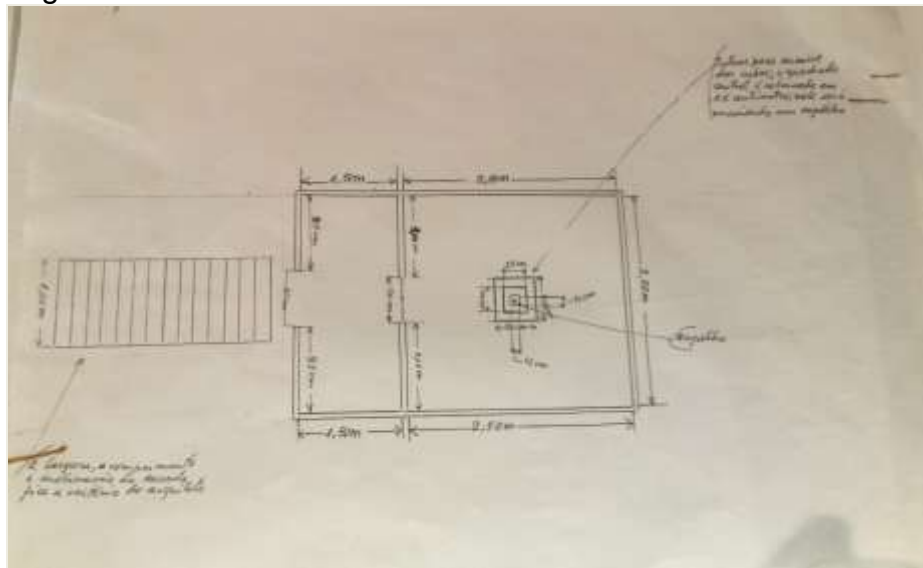
Na exposição foi exibida também o original do primeiro esboço do *Poema Enterrado*. Gullar desenhou o poema para ser inaugurado na garagem subterrânea da casa do pai de Hélio Oiticica, no local onde seria colocada uma caixa d' água.

Figura 13 - *Poema Enterrado*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

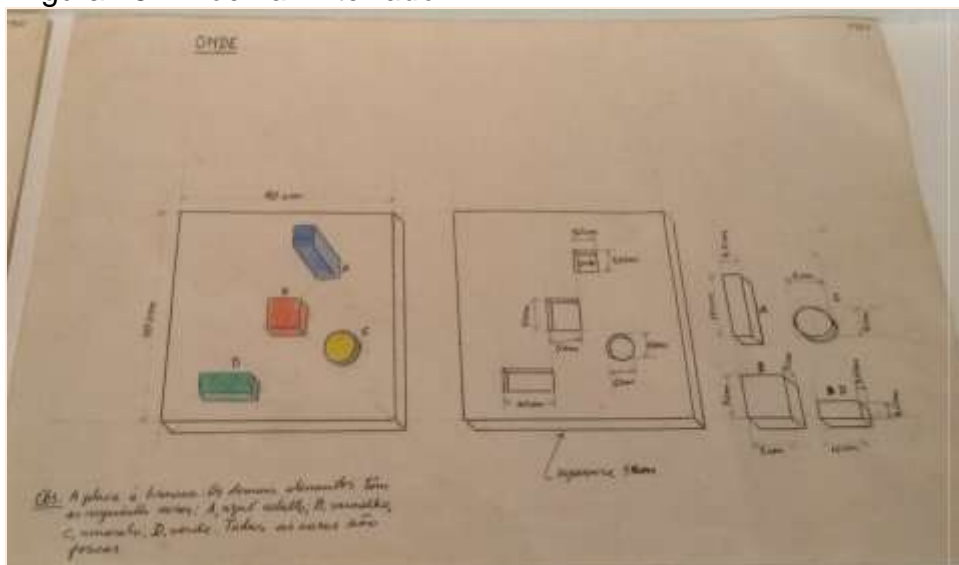
Figura 14 – *Poema Enterrado*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

A seguir, a planta com os cubos de madeira que faziam parte do poema. O autor, na observação abaixo do desenho, salienta as cores dos cubos e determina que as cores sejam foscas.

Figura 15 – *Poema Enterrado*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2016).

Desde 2014, Gullar fez parte da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 37 que tem como patrono Tomás Antônio Gonzaga. Além das atividades da academia, escrevia regularmente para a Folha de São Paulo. Tinha por *hobby* pintar e fazer colagens, e foi por acaso que descobriu que o avesso do papel possuía outra cor. Desse *hobby* foi feita a primeira exposição com o nome A

revelação do avesso, reunindo colagens em papel e outras em relevo, no metal. Gullar sempre enfatizou que não era artista plástico, apenas queria juntar o prazer com elementos da arte. A primeira exposição de colagens foi realizada em 2014, e o autor assim se colocou sobre esse trabalho:

Estas colagens em relevo, que aqui são mostradas pela primeira vez, nasceram por acaso. Na verdade, há muito tempo venho fazendo colagens. Inicialmente, desenhava garrafas, bules e cálices, recortava papéis coloridos e colava em cima. Um dia, porém, já havia posto os recortes sobre o desenho para em seguida colá-los, quando meu gato deu um tapa na folha de papel e desarrumou os recortes. Colei-os tal como estavam: disso resultou que o desenho era a ordem e os recortes coloridos, a desordem.

Pudemos conhecer e fotografar algumas colagens, antes mesmo que fossem para a exposição, no final de 2014. Gullar detalha como acontece o processo criativo realizado com as colagens, em entrevista que nos concedeu. Quando perguntamos se o autor fazia desenho ou pintura, Gullar confessa:

Eu faço colagens. Colagens em relevo, isso é uma invenção, não existe essa colagem. O avesso do papel revela outra coisa. Eu fazia colagem normal e por acaso, fazendo uma colagem pequena, surgiu a colagem em relevo. Têm três livros para crianças com colagens. A ideia era fazer para me divertir e então a editora quis fazer, quis transformar em livro e para complementar, eu fiz alguns textos. Um desses livros, só de bichos, os bichos mais esquisitos, tudo feito por acaso, ganhou um prêmio da Academia Brasileira de Letras como o melhor livro infanto-juvenil do ano, primeiro livro que escrevi com as colagens, Zoologia Bizarra.

Gullar nos mostrou as colagens na parede de sua sala e, entusiasmado, nos revelou que o convenceram a expor. Quando perguntamos se as colagens tinham surgido de uma brincadeira, ele nos disse (figura 16):

É, surgiu porque é meu hobby fazer colagens, e daí de repente descobri. Esta colagem aqui tem metal. Esse metal aqui é tão fino que parece papel. Tem um dono de galeria que vai fazer uma exposição com minhas colagens, então ele arrumou uma pessoa que trabalha com metal e copiou essa gravura. Ela foi feita primeiro no papel, depois foi feita no metal, ficou igualzinho ao papel.

Figura 16 - Colagem em metal e papel



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

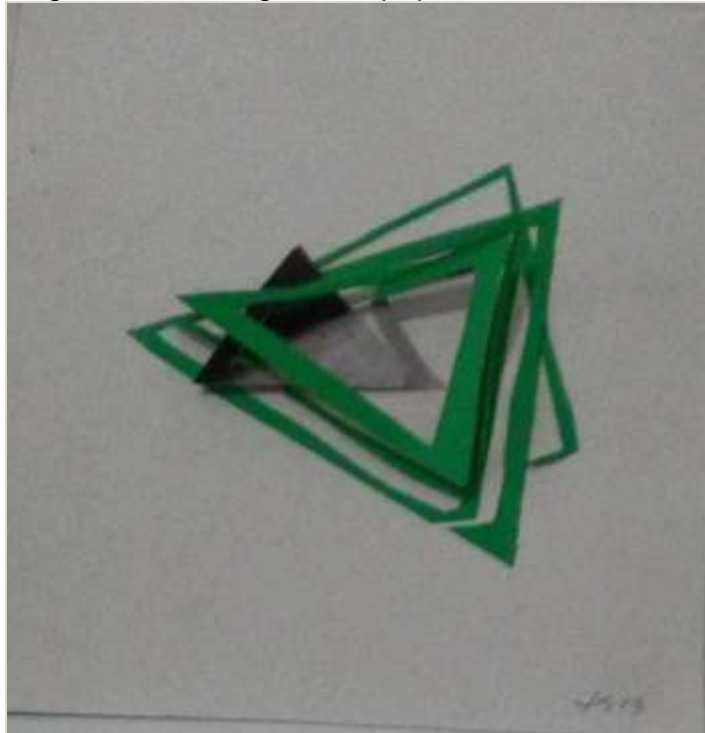
O espanto está inserido no universo de Gullar e quando perguntamos se o processo criativo que utiliza nas colagens faz parte do espanto, também o autor nos esclarece:

É claro, eu tenho a ideia e pego o papel, parto mais das cores do que vou fazer, então na hora eu corto, porque o problema é esse: trazer o avesso e mostrar o modelo. Você criar na visão presente, a frente e as costas do papel, da forma que você está desenhando, isso é que fascina as pessoas. Cria uma forma bonita e inesperada também, porque eu nem sei o que vai sair, eu vou descobrindo. As pessoas chegam aqui e se entusiasмам.

Perguntamos qual foi a primeira colagem que havia feito e ele respondeu que era a colagem de cor verde (figura 17). “Eu estava cortando o papel em forma de triângulo e de repente o fundo do papel se revelou de outra cor, então eu coleí assim mesmo.”

As fotos abaixo foram tiradas no apartamento de Ferreira Gullar, em 2014.

Figura 17 – Colagem em papel



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

Em uma entrevista ao jornal O Globo, em novembro de 2014, Gullar conta que não tem medo das críticas, pois não se considera um artista plástico. As colagens, de certa forma, marcam o retorno às artes visuais desde o Neoconcretismo, manifesto escrito em 1959, em defesa a experimentação das artes. A arte sempre teve participação e significação na vida do poeta:

Se eu tivesse de definir a função da arte, no presente como passado, diria que seu papel mais importante é nos ajudar a viver, a criar alegria. Parto deste princípio: se a arte existe, é porque a vida não basta. A arte deve enriquecer a nossa vida, e isso não tem nada a ver com cubismo, com vídeo ou com instalações. Não me interessa saber que escola ou tendência uma obra representa, só me importa seu poder de enriquecer minha existência, de torná-la possível (JIMÉNEZ, 2013, p. 237).

Na colagem abaixo (figura 18), Gullar utiliza uma folha impressa de uma revista para recortar. O formato de círculo dá mobilidade à figura que ganha nova tonalidade quando o avesso da colagem é exposto.

Figura 18 – Colagem em papel



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

Quando entrevistamos Gullar, no dia 15 de maio de 2014, em seu apartamento na rua Duvivier, em Copacabana, percebemos que as paredes eram tomadas por quadros e entre as pinturas estavam suas colagens. Havia uma mesa grande de madeira no centro da sala e, atrás, um balcão vazado com vários objetos na parte de cima e, embaixo, muitos livros. Perguntado quais autores da contemporaneidade eram seus favoritos, ele nos respondeu:

Como eu digo, eu mais releio do que leio. Uma vez ou outra surge alguém. Agora estou lendo o livro do Cubano Leonardo Padura, O homem que amava os cachorros (2013), que é um livro muito interessante, muito instrutivo, inclusive porque dentro desse livro você aprende, apesar de ser um assunto que sempre me interessou sobre o qual eu sempre li, mas o livro dele é especialmente revelador numa série de aspectos. Estou lendo, me interessei e estou lendo.

O livro de Leonardo Padura, citado por Gullar, conta a história de Trotski, companheiro de Lenin na revolução russa.

Figura 19 – Ferreira Gullar em seu apartamento em Copacabana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FERREIRA GULLAR

Sabendo que o trabalho do crítico genético é percorrer os caminhos do autor em busca dos mecanismos que ele utilizou para a criação de sua obra, até a entrega para publicação, observamos que muito do processo criativo de Ferreira Gullar é construído por suas memórias e por um pensamento que necessita de “pausa, silêncio e tempo”, como o próprio autor define (GULLAR, 2015, p. 72). A linguagem de sua poesia é a linguagem do cotidiano. *Nasce o poema*, segundo o autor em entrevista à Folha de São Paulo (2001), é um poema “prosaico”, uma narrativa distribuída em versos que relata o nascimento do poema.

Cada autor tem um processo de escrita, alguns utilizam fichas, desenhos, caricaturas para descrever seus personagens. Em entrevista a nós concedida, perguntamos a Gullar se ele tinha um processo de criação específico para escrever ou se seguia a sua inspiração:

Não. Quando tenho a necessidade de escrever, a coisa é diferente quando se trata de poesia ou quando se trata da crônica, da prosa. A prosa é uma coisa, eu decido o que vou escrever sobre tal assunto e escrevo, mas o poema não é assim, eu não decido o que vou escrever, algo acontece que me põe em estado de escrever um poema, o espanto, algo me espanta e eu fico no estado em que eu possa escrever o poema. Então esse estado, que não é nada divino, é simplesmente uma perplexidade, uma descoberta de

algo, de uma coisa que você ainda não tinha percebido, então escreve. Assim acontece comigo, se eu estou nesse estado, então pego o papel e começo a escrever o poema. Não tenho nenhuma tática especial, não tenho nada, a não ser expressar aquilo que está dentro de mim e que ainda não tem forma.

Quanto aos temas para suas produções poéticas, ele esclarece que só escolhe temas para as crônicas, pois são mais objetivas, racionais, já em relação aos versos, Gullar completa: *“é um estado especial que suscita o surgimento do poema, às vezes até sobre um assunto que não tinha pensado.”* Gullar ainda revelou que quando era jovem, se formou lendo todos os poetas:

Fui lendo aos poucos os de língua portuguesa, modernos brasileiros, depois os franceses, ingleses, russos, enfim os grandes poetas. Todos contribuíram para formar minha cabeça. Agora eu não me identifico com influência determinada por nenhum deles. Talvez no começo tivesse, mas com os anos, a tendência de todos os poetas é criar sua própria forma, sua própria maneira de dizer as coisas e também amadurece a sua visão do mundo e aí pode ser que coincida em alguma coisa com outro poeta, mas não parte disso, a poesia nasce do espanto, não nasce de fulano nem de beltrano.

Quando indagamos o autor sobre o que ele costumava ler regularmente, Gullar nos disse que gostava mais de reler. Entre as releituras estão Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, Thomas Stearns Eliot, Stéphane Mallarmé, entre outros poetas, mas o que mais ele gostava de ler era sobre arte, sobre a história da arte, teoria da arte antiga, arte contemporânea.

A obra *Rainer Maria Rilke e a morte*, de certa forma, também é um poema narrativo, pois apresenta uma sequência de fatos, uma ordem cronológica da trajetória de vida, solidão, até a morte de Rilke. O poema está publicado no livro *Em alguma parte alguma* (2013b). Gullar explica que o título do livro evoca uma expressão portuguesa que quer dizer “em nenhum lugar”: “[...] na verdade, significa em nenhum lugar, como se eu quisesse dizer que o poema é esse lugar onde a única coisa que se pode fazer é assinalar o que não se pode dizer, porque é impossível expressá-lo em sua totalidade.” (GULLAR, 2013b, p. 225).

Antes os poemas nasciam de um pensamento antecipado. Hoje Gullar (2013b, p. 227) diz: “[...] depois, começou a surgir uma relação diferente com a poesia e, agora, às vezes quando começo a escrever, faço-o na metade do poema.” O autor não se preocupa com a desordem dos fatos e até gosta que seja assim. Percebemos que o processo criativo foi mudando, amadurecendo.

Em um artigo escrito ao jornal Folha de São Paulo, em 2013, Gullar disse que quando levantava para atender ao telefone, sentia o fêmur batendo no íliaco e que isso o espantava. Pedimos ao autor, em nossa conversa, que esclarecesse tal fato:

É o fêmur batendo no íliaco. Aí isso me espanta, mas eu sou um osso? Eu sou isso? Existe uma inteligência, existe esse cara que pensa, mas existe um osso que é verdadeiro que sou eu... quem sou eu? Osso ou o pensamento? Assim que começa o poema, ou seja, de um fato. (GULLAR, 2013d).

Poema enterrado, projetado em 1959, foi a única criação, segundo Gullar, com endereço fixo da literatura mundial. A primeira realização do projeto foi no quintal da residência de Hélio Oiticica. O manuscrito do poema (Figura 13) apresenta algumas diferenças em relação ao poema construído em maio de 2016, pois, na primeira versão, o leitor deveria descer uma escada que o levaria à garagem da família Oiticica, onde o poema foi montado. A intenção de Gullar era que o poema estivesse debaixo da terra, reafirmando o título de *Poema enterrado*. A montagem para exposição na galeria do BNDS, em maio de 2016, foi executada na parte externa. Não houve possibilidade de se montar no subsolo, como era o projeto inicial.

Gullar diz que a poesia “nasce do espanto”, e é possível observar esse fenômeno na filosofia de Platão, como o próprio poeta comenta em sua *Autobiografia poética* (GULLAR, 2015, p. 85): “O que se chamou de inspiração é o ‘espanto’, a que se refere Platão como fonte de conhecimento e ruptura do mundo conceituado pela experiência nova.” E Gullar complementa:

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

3.2 MANIFESTAÇÕES SOBRE FERREIRA GULLAR

“A maturidade é tudo”, afirmou Bosi, sobre a poética de Ferreira Gullar (BOSI, 2013, p. 9), no livro *Em alguma parte alguma*. Na abertura do livro, Bosi enfatiza que há uma fidelidade nos temas e imagens que Gullar utiliza em suas obras, a que os leitores de seus versos já estão familiarizados, desde os primeiros poemas do autor.

Gullar figura entre os escritores brasileiros mais lúcidos e cultos, de acordo com Jiménez:

A poesia de Ferreira Gullar é fruto de uma sensibilidade erudita, lírica e social. Sua poética é capaz de traduzir, além das angústias do homem contemporâneo, os fecundos silêncios que alimentam seus próprios conflitos, inquietações e alegrias cotidianos com a riqueza de percepções que florescem em luminosas sinestesias. [...] está presente na obra de Gullar a solidariedade fraterna e o inconformismo com as injustiças sociais, a indignação com o sofrimento alheio e o deleite lírico, características que, no plano internacional, colocam-no ao lado de Baudelaire, Rilke, Whitman, T.S. Eliot e Maiakóvski, poetas originais e universais que alcançam o sublime e o humano (JIMÉNEZ, 2013, p. 17-18).

Jiménez, em seu livro *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*, relata a trajetória do poeta e enfatiza o sucesso de crítica que sua obra poética alcançou, com artigos publicados de críticos como Alfredo Bosi, Guilherme Merquior, entre outros. Em um artigo de 1976, Vinicius de Moraes declara que *Poema Sujo* foi um dos mais significativos e comoventes poemas que leu em todos os idiomas que conhecia. O jornalista e crítico literário José Castello deixa seu depoimento sobre a poesia de Ferreira Gullar na contracapa do livro *Barulhos*, afirmando que a poesia de Gullar se agarra ao real:

Uma poesia que respira o mundo, luta e se engaja. Tudo entra: a morte de Glauber Rocha, a volta ao lar, a luta do partido comunista. Sabia Gullar que a poesia é ‘um desastre em curso’. E, no entanto, ‘todo poema é feito de ar/apenas [...]’. A poesia sopra sobre partes mais sensíveis do real, na intenção de despertá-las. Grita e se rebela. Mas não perde de vista os sabores da vida (CASTELLO, 2013).

No livro *Muitas Vozes* (2013), publicado pela primeira vez em 1999, Marcos Pasche (2013) comenta sobre o silêncio de Ferreira Gullar em seu percurso poético que durou doze anos. Nesse livro aparecem temas sobre o exílio, São Luís, família e morte. O crítico ainda acrescenta que o poeta trabalha com a arte da palavra e que o

livro é para ser ouvido. Pasche (2013, contracapa) diz: “[...] sua atmosfera sonora é um impulso a aprender o que nos está ao lado e além pelo tato auditivo, e quando da ausência de barulhos, a buscar pela poesia uma tradução do silêncio.”

Lafetá, em seu livro *A dimensão da noite*, afirma:

Ao publicar *Toda poesia*, reunindo trabalhos de 1950 a 1980, Ferreira Gullar nos dá a oportunidade de repensar não só seu próprio trajeto de escritor, mas também toda uma época (afinal são trinta anos) da poesia brasileira. Aspectos importantes do desenvolvimento cultural do nosso país, nesse período, estão inscritos com toda clareza na obra do poeta que, estreando dentro do clima esteticista da geração de 45, passou pela ruptura do Concretismo e do Neoconcretismo, pelo discurso populista do CPC e pelo demorado, ainda inconcluso, processo atual de travessia de uma situação difícil para criação poética. Entretanto, diante de vários livros que compõem o volume agora publicado, somos tentados a enxergar não apenas os reflexos de nossos movimentos literários, mas também os signos de diferentes momentos políticos e sociais (LAFETÁ, 2004, p. 115)

Ana Cecilia Impellizieri Martins, editora que cuidou do livro *O prazer do poema: uma antologia pessoal/ Organização Ferreira Gullar* (2014), conta que o poeta terminou a coletânea em 1991. A obra foi resultado da seleção de leituras de Gullar, em um trajeto de mais de 30 anos. Segundo Martins:

Todos os poemas foram datilografados por ele e reunidos em uma encadernação caseira. Durante esses anos que separam essa primeira versão da antologia e sua publicação, Gullar voltou algumas vezes aos poemas para corrigir um ou outro verso traduzido ou ainda para acrescentar epígrafes para abrir cada um deles das seções temáticas do livro (MARTINS, 2014, p. 19).

O conjunto de poemas não foi reunido em ordem cronológica, alfabética ou estilística, mas por temática. Dentre os autores, estão Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Luís de Camões, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, entre outros.

O poeta Moacyr Félix de Oliveira, que morou em Paris, onde se dedicou à filosofia e trabalhou na radiodifusão francesa, conheceu Gullar em 1954, logo quando voltou ao Brasil. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira, Oliveira conta que Gullar estava há poucos anos no Rio e seu companheiro de trabalho no *Jornal do Brasil* era Oliveira Bastos. Os escritores frequentavam o bar *O Vermelhinho*, no centro da cidade, lembra Félix de Oliveira:

Ali eu assisti os inícios do seu namoro com aquela moça sempre pronta a uma discussão e a uma crítica em defesa de suas posições, já então de 'esquerda' e socialistas como as minhas, moça que se chamava Thereza Aragão e que veio a ser durante anos, sua esposa e a mãe de seus três filhos (OLIVEIRA, 1998, p. 24).

O dramaturgo Alfredo de Freitas Dias Gomes conheceu Gullar como figura forte do movimento concretista, mas foi o teatro e a militância política que aproximaram os dois, na década de 1960. Dias Gomes convidou o poeta a escrever uma peça, em parceria, *Dr. Getúlio, sua vida sua glória* (que se intitulou *Vargas* na segunda versão). O dramaturgo, telenovelistas e romancista conta aos Cadernos de Literatura Brasileira como foi essa parceria com Gullar:

Nunca havia escrito uma peça em parceria. O convite se justificava: a peça teria uma parte em versos e nunca confiei no meu talento poético. Ao Gullar coube não apenas versificar algumas cenas escritas originariamente em prosa como foi também consertar outras que me atrevi a escrever em versos. Mas sua colaboração se estendeu a muito mais. Seu talento senso crítico, sua sensibilidade política e seu interesse para com as formas de arte popular (*Dr. Getúlio* se inspirava, formalmente, num enredo de escola de samba) deram maior consistência ao texto, já que discutíamos cena por cena antes de escrevê-las. A paixão pela discussão, uma das características de nossa geração – levada à exaustão nas memoráveis reuniões de célula do Partido Comunista e nas assembléias de classe – produzia frutos inesperados na criação artística (GOMES, 1998, p. 18).

CAPÍTULO 4

RAINER MARIA RILKE E A MORTE

4.1 RAINER MARIA RILKE

O poeta René Karl Wilehlm Johann Josef Maria Rilke nasceu em Praga, no ano de 1875, filho de Josef Rilke (1838- 1906), funcionário ferroviário, e de Sophie Entz (1851-1931), filha de uma rica família burguesa. A infância de René foi cheia de conflitos emocionais e traumas que o marcaram para toda a vida: até os cinco anos, sua mãe o vestia com roupas de menina, numa tentativa de compensar a morte de uma filha recém-nascida. Em 1886, dois anos após a separação dos pais, Rilke ingressa na carreira militar, mas abandona-a cinco anos depois, por razões de saúde. Quando saiu da academia, com a patente de cabo, vai estudar direito na Universidade de Praga, com a ajuda de um tio. Mais tarde, entra para a universidade de Munique para fazer história da arte, mas o período que antecedeu os estudos em Munique foi para o jovem poeta os momentos mais felizes, pois descobriu seus amores e ainda publicou seus primeiros livros, *Vida e canções* (1884) e *Oferenda aos lares* (1895).

Em Munique, conheceu Lou Andreas-Salomé, uma das primeiras psicanalistas treinadas por Sigmund Freud e que Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo alemão, acreditava ser a mais inteligente de todas as mulheres. Rilke se apaixonou por Lou, mas ela casou-se com um professor. Mesmo com o casamento, Lou continuou confidente e se relacionando com Rilke. Foi por sugestão da amante que ele muda seu nome para Rainer Maria Rilke, em 1897. O poeta deixa a faculdade, em 1898, e viaja para a Itália, aconselhado por Lou, para conhecer os acervos de arte. Passado um ano, Rilke decide acompanhar Lou em uma viagem à Rússia e lá pôde conhecer Tolstoi, escritor que admirava. Em 1900, o poeta se distancia de sua amada e vai para uma aldeia, no norte da Alemanha, a convite do pintor Heinrich Vogeler. Nessa aldeia, o poeta convive com pintores e escultores e isso será essencial para o progresso em suas criações.

Rilke conhece a escultora Clara Westhoff, em Worpswede e, em 1901, casam-se e têm uma filha, Ruth. Em 1902, ele decide morar em Paris sem a família, pois precisava ficar só para produzir e, também, com a desculpa de economizar,

pois seu pai tinha cortado sua mesada. Em Paris, o poeta conhece Auguste Rodin, escultor francês que o chama para ser seu secretário particular. Tempos depois, o trabalho em demasia começa a atrapalhar as criações de Rilke. Depois de um desentendimento com o escultor, Rilke é dispensado de seus serviços, mas o que fica de conhecimento de ordem artesanal e estrutural irá exercer influências em seu trabalho.

O poeta, durante as muitas viagens, escreveu *Novos poemas*, inspiração das muitas vezes que Rodin o mandava observar os animais no zoológico, pois o escultor gostava de ficar sozinho para produzir suas obras. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* foram escritos em 1902, bem como *O livro das imagens*, em que Rilke produz um dos seus poemas mais belos na língua alemã: *Noite de Lua e Outono*. Quando volta de uma das viagens pelo norte da África, em 1912, fica sensibilizado com as antiguidades do Egito e o culto aos mortos, então escreve *Elegias de Duíno*. Quando termina as *Elegias*, em 1923, escreve, em oito dias, vinte e cinco poemas de *Sonetos a Orfeu*. Nesta época, os críticos reconheceram a habilidade excepcional do poeta.

Nos tempos da Primeira Guerra Mundial, Rilke ficou afastado das publicações, mas não de suas produções. Foram escritas mais de mil cartas no período entre 1914 a 1922. Nesse tempo, o poeta aprimorou sua linguagem e seu raciocínio. A maioria das cartas são sobre amor e morte. Em 1920, Rilke vai para Berg e resolve ficar fora da vida social e da ligação amorosa com a pintora Baladine Klossowska, e dedica-se somente a escrever.

De 1922 até o ano de sua morte, em 1926, Rilke vive isolado, tentando melhorar sua saúde de um câncer não diagnosticado, pois o poeta recusava-se a se tratar com médicos. Um dia, em um passeio no seu jardim, em Muzot, o poeta feriu-se com o espinho de uma rosa, o que piorou seu estado. Muito frágil, Rilke não mais conseguia escrever suas cartas para seus correspondentes, então pediu que, no dia de seu aniversário, 4 de dezembro de 1926, os enfermeiros enviassem cartões aos seus muitos correspondentes. Os cartões foram escritos em alemão e francês: “Monsieur Rainer Maria Rilke, gravemente doente, pede que o desculpem; ele se encontra incapaz de cuidar de sua correspondência. Dezembro, 1926”. Rilke (2007, p. 53). Rilke morre em 29 de dezembro de 1926, em um sanatório de Val-Mont, na Suíça.

4.2 A MORTE NA POESIA

A morte é tema recorrente nos poemas de Ferreira Gullar e, de certo modo, o poeta faz uma homenagem ao alemão René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke que também trabalhou com esse tema em suas obras. Muitos poetas são atraídos pelo tema da morte em suas composições e, a esse respeito, Gullar (1995, p. 6), comenta: “A morte é um tema permanente em minha poesia, e eu sempre achei insuportável ter que morrer. A minha poesia está cheia disso, dessa luta com a morte.” Ainda sobre o fascínio e receio da morte, Morin completa:

O espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua. [...] obras inteiras, como as de Barrès, Loti, Maeterlink, Mallarmé e Rilke serão marcadas pela obsessão da morte (MORIN, 1997, p. 265-266).

No poema *Rainer Maria Rilke e a morte*, Gullar detalha o falecimento do poeta tcheco, presente nas imagens da natureza. A linguagem metafórica da morte, nos primeiros versos, vai tomando forma. No 8º verso, ela é explicitada para o leitor, por meio dos elementos da natureza. O poema faz parte de um caminho trilhado por Ferreira Gullar para manifestar seus sentimentos e indagações sobre a vida e a morte.

No livro *Muitas Vozes*, de Ferreira Gullar (2013c, p. 11), Ivo Barroso, poeta e tradutor, esclarece “[...] em seus últimos trabalhos, Gullar começou a demonstrar uma preocupação com a morte, com os amigos que se foram, mas ao mesmo tempo conseguiu equacionar-lhe o sentido profundo sem fazer dela uma angústia existencial.”

Em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo, sobre o livro *Muitas Vozes*, Gullar reafirma o seu principal tema, a morte, tratada em várias perspectivas em muitas de suas poesias:

Com a morte de meu filho, descobri uma coisa: eu não conhecia a morte, não avaliava o que era a morte. Antes a morte era ou heróica ou épica ou dramática, uma consumição, uma maldição, uma vertigem, algo muito grandiloquente -mas ela não é isso. Quando ela baixa mesmo, quando te atinge de fato, aí você descobre que a coisa é outra. Para todos os poetas, e eu não sou exceção, a morte é sempre um tema freqüente, mesmo porque é a questão fundamental. Mas, nesse livro, depois do conhecimento da morte, vejo que ela não era nada daquilo: tornou-se apenas uma experiência terrível e doída. Mudou (GULLAR, 1999, p. 7).

Gullar (1998), em entrevista aos Cadernos de Literatura, conta que depois de um certo tempo de vida, é natural que a morte faça parte do seu presente, pois começamos a perder as pessoas. Quando o poeta escreveu *A luta corporal* (1954), a morte apareceu como uma prática que ainda não pertencia às suas experiências:

Eu às vezes fico pensando como a morte que aparece n' *A luta corporal* é quase uma teoria, uma morte possível, adivinhada, imaginada, porque na verdade eu não tinha na minha vida uma experiência efetiva da morte. Depois que você começa a perder as pessoas a morte ganha uma outra dimensão, ganha uma concretude (GULLAR, 1998, p. 46).

Os poemas têm tons mais reflexivos, e mesmo o autor enfatizando a morte como tema principal, não deixa de festejar a vida, pois todas essas questões fazem parte do seu cotidiano. Para Gullar (1999), “[...] mesmo quando estou falando da morte, como em ‘Morrer no Rio de Janeiro’, não deixo de celebrar a vida. Ali mesmo onde trato da morte, faço o elogio da vida.” O que Ferreira Gullar encontrou após os questionamentos sobre a morte foi um vigor a favor da vida. De acordo com Dastur:

[...] na própria morte, o recurso da vida exige entregar-se sem reserva ao espanto que ele suscita e aceitar permanecer constantemente sob seu domínio. Deixar ao nada que é a morte o governo da vida não implica, todavia, nem heroísmo niilista nem lamentação nostálgica, mas, na realidade, a conjugação, na tragicomédia de uma vida que não recua diante da morte, mas ao contrário, aceita incluir em sua conta o luto e a alegria, o riso e as lágrimas (DASTUR, 2002, p. 7- 8).

A morte nos trabalhos de Gullar também está em *Argumentação contra a morte da arte*, seu último livro sobre estética. Segundo Coutinho (1998), nos Cadernos de Literatura Brasileira, o livro é uma queixa contra a destruição da arte e Gullar revolta-se contra a arte construída pela mídia, a massificação da cultura e questiona o fim do âmago da arte em virtude das determinações do sistema capitalista.

A presença da natureza morta também faz parte dos trabalhos de Ferreira Gullar, a morte não está presente somente nas pessoas, mas na natureza e situações.

CAPÍTULO 5

ANÁLISE DO CORPUS

5.1 RAINER MARIA RILKE E A MORTE

Vários são os estímulos que levam um pesquisador a analisar manuscritos, no entanto não só o interesse tem importância na remontagem de um dossiê, mas também sua compreensão. O poema em análise está dividido em dois fólios escritos com caneta de ponta grossa e de tinta preta; as duas páginas manuscritas, versão única, transformam-se em 221 linhas impressas.

Os fólios de Ferreira Gullar são numerados, porém nem todos são datados. No que diz respeito ao poema Rainer Maria Rilke e a morte, o poeta não se recordava a data em que ele fora feito, mas antes da publicação, em 2004, no livro *Melhores poemas de Ferreira Gullar* (BOSI, 2004), o poeta o publicou no jornal Folha de São Paulo, em 2001. Trabalharemos com a publicação de 2013 do livro *Em alguma parte alguma*.

Dispomos de duas páginas soltas de sulfite, não pautadas, amareladas pelo tempo, numeradas e escritas somente na frente. Há uma escrita diferente da versão primeira, mudança do tipo de caneta, alterações, novos trechos que não estão no rascunho, mas estão no texto publicado. Vocábulos e frases foram substituídos e algumas construções suprimidas no poema, quase em sua totalidade; novas construções foram inseridas pelo autor que se preocupa em encontrar termos que expressem melhor seu pensamento. A mudança do tipo da caneta, nas rasuras, indica que o poema foi escrito em momentos diferentes.

No início do poema, há a substituição do verbo “estar” que indica condição, pelo verbo ser que mostra estado permanente. “Ela está no sumo das folhas” por “Ela é sumo e perfume na folhagem”. O autor utiliza-se do tempo presente para indicar que a ação ocorre naquele momento, como se ele estivesse testemunhando o acontecido. O “eu” lírico representa a morte por meio do pronome “Ela”, que se personifica nos seres do bosque. Há uma humanização da natureza, aproximando a vida da morte.

Versos do manuscrito:
Ela está no sumo das folhas

Versos publicados:
1 Ela é sumo e perfume na folhagem

Nos versos publicados, o autor se refere à morte de forma metafórica, integrando-a à natureza. Não se pode ver a morte, mas podemos senti-la pelo movimento sinestésico: “perfume” (olfato), “relâmpago” (visão), “açúcar” (paladar). O que está impresso nesse campo semântico são combinações que remetem a diferentes sentidos.

Versos do manuscrito:
Ela está no sumo das folhas
No clarão da polpa madura

Versos publicados:
1 Ela é sumo e perfume na folhagem
2 é relâmpago
3 e açúcar
4 na polpa fendida

Na versão publicada, o substantivo perfume (aquilo que cheira bem) vem complementar o sentido da palavra sumo (que é o suco extraído das plantas), geralmente de cheiro forte e, muitas vezes, desagradável, ou seja, a morte para o autor apresenta faces opostas. Na versão original, o verso “no clarão da polpa madura” se desdobra em “é relâmpago” “e açúcar” para remeter à ideia de dinamicidade que a palavra relâmpago traz em seu bojo, em virtude de sua constituição sonora, diferentemente da palavra clarão, que é estática. A palavra relâmpago pode representar vida e morte, vida no sentido que é luz, e morte porque pode ser fatal. Também o açúcar coloca novamente a morte de forma contraditória, pois de modo geral ela não é encarada de forma agradável. A “polpa madura” se transforma em “polpa fendida”, que remete à mesma ideia, pois o fruto, ao amadurecer, racha e coloca à mostra a parte carnosa dos frutos, e a morte, na versão do autor, também se comporta dessa maneira.

Para complementar essa ideia primeira, o manuscrito traz o seguinte verso, retirado na versão publicada: “mescla de claridade e treva”, o que vem corroborar a ideia de que a morte apresenta faces opostas.

A seguir, o manuscrito apresenta a seguinte possibilidade aventada pelo autor: “no rumor da seiva dentro dos caules, move-se metálica nos insetos”. Essa versão não aparece no texto publicado, mas a ideia se espalha pelos versos seguintes, de forma expandida, tornando mais clara a ideia que o autor quer

ressaltar. Dos versos 8 ao 20, notamos a presença dos elementos esboçados pelo autor como possibilidade de uso, ou seja, a morte circula luminosa (10) dentro dos caules (11), abre-se em cores nas flores, nos insetos (veja este verde metálico/ este azul de metileno (13-17).

A escolha pelo verso “e em todo o bosque” (verso 5) na versão publicada, em lugar de “ nos vegetais” e “ nos insetos” visa demonstrar que a morte está em vários lugares ao mesmo tempo, sendo, portanto, inexorável a sua presença. O verso seguinte constante do manuscrito “na carne do homem” seria um complemento da ideia de presentificação da morte, mas o autor resolve retirá-lo, uma vez que a morte estará presente na natureza, por todo poema. Isto se confirma quando acrescenta, ao texto publicado, os versos:

“ é rumor verde que de copa em copa se propaga”
 “ entre estalos e chilreios”

A sensação sinestésica se faz presente no primeiro verso “rumor verde” reforçando as sinestesias anteriormente exploradas (“é sumo e perfume”, “é relâmpago e açúcar”).

O verso seguinte (verso 7) apresenta uma constituição sonora expressiva, os fonemas plosivos, aliados aos fonemas fricativos, sugerem os ruídos que se espalham pelo bosque. A escolha dos vocábulos “estalos” e “chilreios” também se fez em virtude de sua massa sonora. A palavra “estalo”, por si só, com a tônica no meio da palavra, sugere um barulho breve e seco, enquanto “chilreios” é vocábulo onomatopaico que remete ao canto trinado dos pássaros. Dessa forma, a morte se anuncia de forma rumorosa por toda floresta.

Os versos que foram para publicação são os seguintes:

		5 e em todo bosque
6	é rumor verde que de copa em copa se propaga	
7	entre estalos e chilreios	
	8 a morte	
	9 presença e ocultação	
	10 circula luminosa	
11	dentro dos caules	
12	e se estende em ramos	
13	abre-se em cores	
14	nas flores nos	
15	insetos (veja	

16 este verde metálico este
 17 azul de metileno) e inspira
 18 o mover mecânico
 19 dos mínimos robôs
 20 da floresta

A palavra “insetos”, do verso 15, já havia sido cogitada anteriormente nos primeiros versos do manuscrito. Gullar faz um aproveitamento da ideia que agora se encaixa nos seres vivos do bosque. O uso do modo verbal no imperativo, “veja”, convida o leitor a tomar parte nos acontecimentos. Há, assim uma interação entre autor e leitor, como pretendido pelo poeta.

Os versos 16 e 17, “este verde metálico este/azul de metileno”, revelam as cores brilhantes dos insetos, indicando vida. O uso do pronome demonstrativo tem a particularidade de indicar os seres no espaço, no bosque. Mesmo com a presença da morte, a floresta ganha vida com o labor dos insetos que continuam em sua rotina, automaticamente, como “robôs da floresta”. A aliteração se faz presente na repetição da consoante nasal /m/, sugerindo o movimento dos insetos. O autor se utiliza da repetição dos sons para construir um ambiente dinâmico e mistura o trabalho dos insetos com a morte mascarada “em cores e flores”, utilizando-se da rima, única no poema, trazendo musicalidade e enfatizando o colorido que tem “vida” e “morte” nos elementos do bosque.

No verso 22, “no próprio corpo”, Gullar reaproveita a ideia anterior constante no manuscrito “na carne do homem”. A morte, que antes se fazia presente somente nos elementos da natureza, agora está “no próprio corpo” de Rilke (versos 21 a 23): “ele a ouvia desatento/ no próprio corpo/ voz contraditória”. Nos versos do poeta tcheco, a morte está presente e lembra a “voz contraditória” dos versos de Gullar. Tanto em Rilke quanto em Gullar, a vida se apresenta com alegria e riso, enquanto a morte é representada com choro e soluço. A intertextualidade está presente nos versos de Gullar quando menciona, mesmo que sutilmente, os versos de Rilke:

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).

Observamos a exploração da espacialidade no poema de Gullar, a página é um elemento significativo, pois faz parte da progressão poética, e é herança do movimento concretista. Os versos 21 a 25 vão se arrastando para a margem direita, assim como Rilke é arrastado “até o fundo da cisterna”. Há um reaproveitamento das ideias de “vertiginosa” e “poço” que já tinham aparecido no manuscrito. A escolha do advérbio de modo “vertiginosamente” prolonga o verso para 14 sílabas poéticas e intensifica a noção de arrastamento.

Ao arrastar o poeta “até o fundo da cisterna” (verso 25), Gullar põe em destaque a escuridão que a ideia da morte carrega em si. A escolha dos vocábulos “fundo” e “cisterna” trazem em seu bojo a sensação de falta de luz e um valor semântico de tristeza e solidão que envolvem a morte, noções corroboradas pelo “intenso silêncio”, presente no verso 26.

Quanto aos verbos, “ouvia”, verso 21, encontra-se no pretérito; já no verso 24, Gullar opta por usar o presente, “arrasta”, trazendo o leitor para o momento em que a ação acontece, ressaltando a emotividade dos versos.

O poeta (versos 27 a 31) “Pensou ver-lhe num susto”, “o rosto”, “que se desfez no líquido espelho” e indaga se “era aquele” “o rosto da morte?”. A morte que estava só nos seres do bosque, agora foi vista como um reflexo “no tanque do jardim?” (verso 33), e ao olhar-se, Rilke enxerga seu próprio reflexo e nele a morte, mas ele não tem certeza, pois foi só por um instante que a pressentiu. A morte, no entanto, passa a fazer parte da existência do poeta.

21 E ele a ouvia desatento
 22 no próprio corpo
 23 voz contraditória
 24 que vertiginosamente o arrasta através da água
 25 até o fundo da cisterna e
 26 no intenso silêncio
 27 Pensou ver-lhe num susto
 28 o rosto
 29 que se desfez no líquido espelho
 30 (era aquele
 31 o rosto da morte?)
 32 De fato o entrevira ali no
 33 tanque do jardim?

Nos versos seguintes, Rilke ainda suspeita ter visto a morte e lhe atribui características humanas. O “olho que o espiava” (verso 35) poderia estar escondido entre os seres do bosque, onde há vida: “do cálice da açucena ou a abelha que

zumbia” (verso 36). Neste verso, observamos a combinação dos vocábulos açucena e zumbia que, juntos, reforçam o caráter onomatopaico do som das abelhas. A seleção dos vocábulos abelha, luz solar e pólen representam a vida no “cálice da açucena”, pois, por meio do processo de polinização, a abelha dissemina a vida, e a luz é essencial para o ato da procriação. Mesmo havendo oposição entre os vocábulos vida e morte, eles estão entrelaçados na trajetória de Rilke:

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

A figura do cão aparece tanto na narrativa de Rilke quanto no poema de Gullar. Há uma passagem na obra *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, em que Rilke descreve a morte do camareiro Christoph Detlev Brigge, em Ulsgaard:

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 (RILKE, 2009, p. 14).

No poema de Gullar, a mesma ideia aparece nos versos: “Era de certo ela, o lampejo” (verso 41) / “naqueles olhos de um cão” (verso 42). Segundo Mattoso Câmara Junior (1978), a palavra “cão” exterioriza uma ideia negativa; popularmente utilizada para referir-se ao diabo, presta-se para manifestação de sentimentos ruins, como os que se referem à morte.

Na pousada em Wursburg, reduto em que encontramos Rilke, o jardim representa a vida e a morte que se escondem nos elementos da natureza. Gullar faz uma retomada do manuscrito: “mistura de luz e treva” para “o clarão lunar” (verso 45) / “sobre a cordilheira da noite” (verso 46). A substituição, embora tenha mantido a mesma ideia, acentua a oposição entre luz e trevas, ou seja, entre vida e morte.

Os versos 47 e 48 “na radiante solidão” / “mãe do poema” são mantidos por Gullar. A solidão que o poeta alemão encontrava em seu jardim e experimentou em quase toda sua vida, não era um sentimento negativo. Segundo o próprio Rilke

(2007, p. 141), “[...] é válido em todos os casos: o conselho, talvez, de levar a sério a solidão e, sempre que ela vier, senti-la como uma coisa boa.”

41 Era de certo ela, o lampejo

42 naqueles olhos de um cão

43 numa pousada em Wursburg.

44 Mas a morte (a sua) pensava-a como

45 o clarão lunar

46 sobre a cordilheira da noite

47 na radiante solidão

48 mãe do poema

Gullar passa um traço quando termina o verso “mãe do poema” no fôlio, mas retoma a escrita, em outro momento, e acrescenta novas camadas à obra.

Abaixo, a transcrição do recorte do manuscrito *Rainer Maria Rilke e a Morte*:

Ela está no sumo das folhas

No clarão da polpa

madura

~~mescla de claridade e Treva~~ no rumor

nos vegetais da seiva dentro

nos insetos dos caules, move-se metálica/ nos insetos

na carne

do homem

a morte den em ti mistura de luz e

está misturando à vida como a Treva

que a vida arrastra como um rastro e a luz em tua carne/como na/na carne da frutas

no alternar dos segredos

do teu relógio de pulso

vertiginosa

na água do poço

É como o fulgor lunar

na solidão noite

a radiante solidão

mãe do poema

5.1.1 Recursos Gráficos

Os recursos gráficos são ferramentas utilizadas para realçar partes do texto. Verificamos que, nos versos livres do poema, a pontuação é usada moderadamente. No recorte do texto, o uso dos parênteses se faz presente nos versos 15 a 17 quando o autor insere um comentário convidando o leitor a participar da ação: “ (veja /este verde metálico este/azul de metileno)”.

Nos versos 30 e 31, “(era aquele/ o rosto da morte?)”, o uso dos parênteses e do ponto de interrogação acentuam a atmosfera de dúvida a respeito da aparência daquela que assusta e, ao mesmo tempo, provoca curiosidade. Em “ Nada mais vida (e morte) que esse zunir de luz solar e pólen” (verso 39), os parênteses foram utilizados com o objetivo de contrapor vida e morte e reiterar que ambas se associam numa só existência. No verso 44, “Mas a morte (a sua) pensava-a como”, o autor quer salientar que, para Rilke, e apenas para ele, a morte seria bela e radiante como a luz da lua a fazia parecer.

5.1.2 Recursos Visuais

Os recursos visuais no poema Rainer Maria Rilke são marcados pelos espaços em branco e disposição das palavras nos versos. A formação de imagens mentais por meio da disposição de cada linha é uma possibilidade que pode ser experimentada nos versos livres e, com esses recursos, as ações vividas por Rilke ganham movimento.

De acordo com Faleiros:

[...] pelo uso de recursos tipográficos, como caracteres, as leituras se desdobram à medida que as marcas scripto-visuais vão sendo percebidas como discursos dentro do discurso, ampliando os sentidos do texto. Em muitos poemas, a disposição das palavras no espaço e o corte nos versos substituem a pontuação e organizam o discurso no espaço, dando ritmo ao texto (FALEIROS, 2012, p. 45).

Importante salientar que a estrutura verbo-visual da poesia concreta, com a redistribuição dos elementos do texto e não linearidade dos versos, bem como a quase ausência dos sinais de pontuação estão presentes no poema de Gullar e reiteram o seu engajamento ao referido movimento.

5.2 NASCE O POEMA

Nasce o poema foi publicado, no livro *Barulhos*, e o crítico e ensaísta Seffrin (2013) fez a sua abertura, comentando que, na primeira edição, em 1987, foi enfatizado que o poeta se conservava fiel a alguns temas, principalmente sobre a reflexão da gênese do poema e sobre a vida e o mundo real. A obra apresenta uma

versão autógrafa, que comparada com o texto impresso, permite acompanhar o processo criador em sua mobilidade.

O manuscrito a que tivemos acesso consta de oito folhas escritas com tinta preta. A versão primeira parece ter sido escrita rapidamente, num fluxo único, não se percebendo, a princípio, uma preocupação em apresentar um texto fechado, pronto, que não possibilitasse intervenções. Conforme o autor revela em uma das passagens do texto, as ações foram vividas em 1955 e somente lembradas depois de 32 anos, ou seja, em 1987. *Nasce o poema* se originou de fatos casuais da vida de Gullar. Sobre esse assunto, Seffrin menciona na apresentação do livro *Barulhos*:

Em três ou quatro décadas, nessa incessante busca do real ou do poema que o contorne, e por mais obscuras que tenham sido as respostas (e as perguntas), o que acima de tudo importou a Gullar foi a espera do poema em sua nascente (“Nasce o poema”), a eterna volta ao ponto zero. Uma espera pela luz do chão, que pode porventura brotar em meio a mercadorias, à poeira das ruas à matéria suja dos dias, a tudo o que o poema ora rejeita ora aceita. Onde talvez pulse uma possível tradução do enigma, mesmo que em nível abstrato, onde o poeta flutue por inesperado “prenhe do poema” (SEFFRIN, 2013, p.14-15).

Em Nasce o poema, é discutida a criação do texto, caracterizando-se a metalinguagem, ou seja, utiliza-se a linguagem para falar a respeito do fazer poético. Quando o poeta reflete sobre seu trabalho, parece explicar para si mesmo e para seus leitores o momento sublime que permeia a criação e dá vida a um poema. Agindo dessa forma, Gullar dessacraliza o mito da criação e mostra o processo de produção da obra, abolindo a distância que separa autor e leitor. O texto, assim, não se volta apenas para a mensagem, mas para a explicação e reflexão sobre como a mensagem é veiculada pelo poema.

5.3 ANÁLISE DO CORPUS - NASCE O POEMA

A escolha do poema como objeto de análise foi pelo fato de o texto apresentar múltiplas leituras, pois na obra poética cada indivíduo pode ter compreensões únicas e se reconhecer, de acordo com a relação que tem com o mundo. O poema é um gênero que não se constrói apenas com ideias e com palavras escolhidas aleatoriamente, mas se constrói com a disposição dos versos, com a sonoridade e outros elementos que compõem o nascimento de um texto. Segundo Cortez e Rodrigues:

O poema funciona, de fato, como uma caixa de mil ressonâncias, onde pulsam cada fonema, cada palavra, cada frase. Como objetivo estético, haverá normalmente de “singularizar”, de estilizar seu recado, para melhor agilizar, explorar, e segurar nossos sentidos (CORTEZ; RODRIGUES, 2005, p. 58).

O poema pode provocar diferentes sensações e reflexões no leitor, *Nasce o poema*, de Ferreira Gullar, traz o percurso do nascimento do texto e revela que o poema não se compõe mecanicamente, mas evolui, no tempo e no espaço, recriando situações cotidianas de um passado esquecido.

A respeito dos recursos que serão trabalhados no recorte deste documento, alguns serão mais enfáticos, como os aspectos gráficos (letra minúscula), imagéticos (disposição dos versos) e linguísticos (aliteração, entre outros). Segundo Gullar (2015, p. 82): “[...] o poeta está, portanto, sempre apoiado na linguagem existente, nas formas em uso: ele não é um inventor da linguagem, mas um recriador de algumas formas.” O homem é um ser provido de razão e aspirações, ele constrói juízos de valor, e, de acordo com Koch (1987), não há discurso neutro, todo discurso possui uma intencionalidade, uma ideologia. A intenção de Ferreira Gullar, ao construir o texto, foi demonstrar como se dá o nascimento do poema e como suas lembranças incorporam esse nascimento.

Conforme o autor revela em *Ferreira Gullar Autobiografia poética e outros textos* (2015), o poema nasceu de uma conversa quando lhe perguntaram como nasciam os poemas. Durante a exposição, Gullar percebeu que aquela explicação já era o poema, então foi para casa e começou a escrever, o poema nasceu, sem que houvesse a intenção de escrevê-lo.

Em meio às agitações da época, o poema surge recordando o significado do encantamento e do silêncio, mesmo com tantas inquietações políticas e conflitos interiores, surge o silêncio e, com ele, as reflexões. A tentativa de descoberta do nascimento do poema reproduz um fascínio no “eu lírico” que procura encontrar uma resposta em suas lembranças. Para o autor, o poema poderia nascer em qualquer lugar, até mesmo “num pequeno armário no Estácio”, em meio às “xícaras empoeiradas”.

Verificamos que o autor rasura o texto em movimento ou em processo de criação, mas não é possível avaliar se tais rasuras foram feitas de imediato ou se foram fruto de um amadurecimento da ideia. O que podemos comprovar, no entanto,

é que o texto de Ferreira Gullar é resultado de um processo de escolhas e reformulações da linguagem.

Em virtude da extensão do poema (142 versos), restringiremos nossa análise aos 64 primeiros versos, recorte suficiente para oferecer ao leitor outra maneira de se aproximar do texto, incorporando seu movimento construtivo.

5.4 NASCE O POEMA

Na primeira versão do poema, há um primeiro fluxo de escrita seguido de modificações, o que demonstra uma preocupação do autor pela busca de formas alternativas de expressão. O texto, bastante longo, é dividido em estrofes, cada qual abarcando um pensamento completo. É possível notar que as rasuras não têm por objetivo condensar o texto, ao contrário, não há supressões, apenas substituições.

Na passagem da primeira para a segunda versão, os primeiros versos apresentam as seguintes substituições: o verso 3 “ como o poema nasce” foi substituído por “como deve ser o poema”. O que foi rasurado, no entanto, continua sendo visto como possibilidade de integrar o texto em sua trajetória, isso acontece nos versos 36 e 37: “estaria nascendo o poema? ”. Percebemos, também, que, na primeira versão, os versos são lineares, sofrendo modificações quando passam para a versão definitiva. Aqui o autor distribui os versos como se eles acompanhassem o seu raciocínio ou a sua voz.

A substituição do verso “como o poema nasce” pela variante “ como deve ser o poema” (verso 2) foi feita porque o autor encerra o texto (ou um primeiro raciocínio) com a pergunta “ estaria nascendo/ o poema? ” (versos 36 e 37). Dessa forma, para não repetir as ideias, opta por refazer o verso.

Versos do manuscrito:

há quem pense
que sabe
 Deve ser o
 como ~~o poema nasce~~ **poema**

Versos publicados:

1 há quem pense
2 que sabe
3 como deve ser o poema

Nos versos 4 a 7, o autor mantém a ideia original constante no manuscrito, mas passa a obedecer à espacialização explorada pelos artistas neoconcretos que

consideram os espaços em branco necessários à movimentação que o poema requer.

Versos do manuscrito:

eu
mal sei
como gostaria que ele fosse

Versos publicados:

4 eu
5 mal sei
6 como gostaria
7 que ele fosse

Nos versos 8 e 9, encontramos a aliteração da consoante bilabial /m/, em *mudo*, *mundo* e *muda*. Essa repetição dos fonemas chama a atenção pela expressividade e sonoridade, contribuindo não só para o realce das palavras, como também para a harmonia dos sons em movimento. O efeito que Gullar quer demonstrar nos versos é que o mundo está em constante transformação, assim como a poesia, que pode surgir “donde menos se espera” (verso 11).

Versos do manuscrito:

porque eu mudo o mundo
muda

Versos publicados:

8 “ porque eu mudo
9 o mundo muda”


O autor testa algumas expressões, no manuscrito, como: “ no cheiro da”, “cheirando a “, “gritando”, mas opta por “cheirando a”, pois a expressão dá o tom desejado àquilo que quer expressar. Dos versos 14 a 17, a ideia inicial, constante no manuscrito, era manter o gerúndio “cheirando” aplicado a frutas podres, o que resultaria em “às vezes cheirando a fruta podre”. Para não duplicar a ideia já expressa anteriormente nos versos 12 e 13, o autor opta por “gritando a fruta podre”, mas percebeu que essa não era a melhor escolha, pois não expressaria o que desejava registrar. Busca, então, a construção “desatada no olor da fruta podre”, destacando a ideia do desprendimento do aroma, pois era o que desejava acentuar, reforçando tal sensação com o verso “que no podre se abisma”. O ponto de referência no tempo é representado pela locução adverbial “às vezes” (versos 12 e

14), indicando que a frequência da fragrância pode se alternar, ora “cheirando a flor” ora “desatada no olor/da fruta podre”.

A substituição da palavra “odor” (verso 15) por “olor” se deu em virtude de esta traduzir-se como um sinônimo poético da variante odor e para que ficasse evidente que o cheiro que emana das frutas podres, para o autor, não remetia a algo desagradável, como se poderia supor. Esta percepção está atrelada às lembranças da infância do poeta. O vocábulo “podre”, inclusive, é frequente nos poemas de Gullar, pois seu pai era proprietário de uma quitanda e o autor guardava na memória a fragrância das frutas que apodreciam no balcão (GULLAR, 2011, p. 5). Lembrava, também, que ao entardecer, o cheiro das frutas podres se acentuava e, para intensificar essa sensação, retoma a forma verbal “grita”, testada anteriormente, que aliada a “aroma” (versos 18 a 20), dá a exata importância do processo de reconstrução da memória, baseado nos sentidos da visão e do olfato. As palavras “odor” e “olor” são sinônimas e ambas remetem a cheiro agradável, prolongando o aroma do poema em um movimento sinestésico olfativo “cheirando a flor” e “desatada no olor/ da fruta podre”. O aroma agradável da flor se opõe ao da fruta que apodrece.

A palavra “podre” aparece no 16º verso como adjetivo; já no 17º, a sua classe gramatical é substantivo, por estar preposicionada, a palavra transforma-se em locução adverbial “no podre”, caracterizando, deste modo, a derivação imprópria e chamando a atenção para a alternância de situações presentes no poema.

Versos do manuscrito:

e a poesia
 irrompe donde menos  espera

às vezes

~~no cheiro da~~
~~cheirando a~~ flor às vezes
 cheirando a
~~gritando~~ a frutas podre
~~—gritando~~ gritando
 desatada
 no odor fruta podre
 se abisma

Versos publicados:

10 e a poesia irrompe

11 donde menos se espera

12 às vezes

13 cheirando a flor

14 às vezes

15 desatada no olor

16 da fruta podre

17 que no podre se abisma

18 (quanto mais perto da noite

19 mais grita

20 o aroma)

O poema é uma produção comunicativa que se dirige ao outro e está inserido num determinado contexto espaço-temporal que o artista usa para ver o mundo e posicionar-se perante a realidade que busca representar e transformar em arte. É uma arte que tem a palavra como matéria-prima, podendo esta ser lapidada, dissecada ou subvertida, de acordo com as vontades de quem escreve, com o intuito de atingir seu objetivo final, ou seja, impressionar o leitor e nele despertar diferentes sensações.

O autor indica que o poema poderia nascer em qualquer lugar e em diversos lugares, até mesmo “num pequeno armário no Estácio” (24º verso), “numa caixa de papelão” (27º verso), “à porta” (29º verso), “ali” (30º verso), “dentro do silêncio” / “da tarde menor do comércio” (31º e 32º versos), “na loja do Kalil” (35º verso), “em meio àquelas mercadorias”(verso 40), “num invisível caule”(verso 41), “e próximo do hospital da Polícia Militar”(verso 43), “no ar” “na loja” (verso 50), “no meu paletó”(manuscrito) “em meus cabelos”(verso 52), “numa loja” (verso 66), “do Estácio de tarde” (verso 67). O uso das locuções adverbiais e advérbio enfatiza os diferentes locais da enunciação e também a relação de proximidade ocupada pelo locutor e os lugares que frequentou; é a poesia feita do cotidiano.

Versos publicados:

21 às vezes

22 num moer

23 de silêncio

24 num pequeno armário no Estácio

25 de tarde:

26 xícaras empoeiradas

27 numa caixa de papelão

28 enquanto os ônibus passam ruidosamente

29 à porta
 30 e ali
 31 dentro do silêncio
 32 da tarde menor do comércio
 33 do pequeno comércio
 34 do Rio de Janeiro
 35 na loja do Kalil
 36 estaria nascendo
 37 o poema? [...]

Quando o autor descreve lugares conhecidos como o armazinho e a loja do Kalil, volta no tempo, naquela tarde, e nos ambientes que frequentava, no Rio de Janeiro, em 1955. Gullar (2015, p. 64) confessa: “É que, naquela esquecida tarde, quando entrei na loja do Kalil, deparei-me com algumas xícaras empoeiradas que ali estavam para vender, dentro de um cesto. Por que ficaram para sempre gravadas em minha memória, não sei”. O poema nasceu a partir dessas lembranças que estavam guardadas no inconsciente do autor. *Nasce o poema* surgiu de acontecimentos eventuais na vida de Gullar, constatamos que estímulos externos contribuem para a criação do poeta, como ele mesmo confirma: “o poema começa de um fato”.

O poema em análise, como o nome sugere, põe em discussão o seu surgimento, o autor levanta diversas hipóteses e conclui que o poema flui ou nasce no momento certo, não importando quanto tempo isso possa demorar. No texto analisado, a questão temporal pode ser abordada em duas perspectivas: 1) o momento em que o texto “estaria nascendo”, marcado pelos verbos no futuro do pretérito (“estaria”, “desabrocharia”, “teria nascido”, “adiantaria”, “nasceria”); 2) e o momento em que o poema efetivamente se consolida, “[...] pois a poesia tem seu próprio tempo e modo de nascer”.

Já nos versos 44 a 46, o autor fica na incerteza. Se por ventura não tomasse o ônibus, o poema poderia ter nascido, pois “talvez eu não lhe tenha dado tempo”, mas “o Amílcar estava ansioso”, então como o ônibus já se aproximava, decidiram partir. O autor testa a opção “acabara de chegar”, pretérito mais que perfeito (exprime algo ocorrido antes de outro evento), mas reconstrói o verso com “já se aproximava”. A escolha pela forma verbal “aproximava” indica a descrição do que era presente em uma época passada, afinal o poema ainda não havia nascido. Gullar (2015, p. 63) volta no tempo naquele fim de tarde e comenta: “Voltávamos

para casa, eu e o Amílcar de Castro, naquele dia muito quente, e o ônibus que deveríamos tomar não vinha”. Os versos seguintes são do manuscrito:

Talvez eu não lhe tenha dado tempo
 (que o Amílcar estava ansioso
 Já se aproximava o
 e ~~acabara de chegar/ com~~ ônibus
 Rio Comprido-Leblon)
 Assim
 assim
 e me fui
 e o poema ficou talvez
 inaturo
 parte no ar da loja
 parte como cheiro
 ou pó
 meus
 no paletó
 em nos meus cabelos.

Na primeira versão, o autor escreve “e me fui”, mas resolve testar o advérbio “assim”, risca-o, retoma a ideia e opta pela construção “ assim me fui/ e o poema ficou”, indicando a questão temporal. O autor retira a palavra “talvez” para evitar a repetição e para afirmar que o poema realmente permaneceu sem ser processado, pois esperou o instante certo para nascer. No manuscrito, Gullar revela que o poema ficou “ parte no ar da loja”/ “parte como cheiro”/ “ou pó”/ “no meu paletó”/ “ em meus cabelos”. O autor faz uma nova construção dos versos aproveitando a ideia inicial, mas retira a rima, pois evita inserir rimas em seus poemas. A retirada dos parênteses, nos versos seguintes, se deu em virtude da troca de efeito pretendida pelo autor, pois o que antes era só uma observação, passa para um pensar em voz alta. A versão publicada é a que segue:

44 Talvez eu não lhe tenha dado tempo
 45 - que o Amílcar estava ansioso
 46 e já se aproximava o ônibus Rio Comprido-Leblon.
 47 Assim me fui
 48 e o poema ficou talvez
 49 inaturo
 50 parte no ar da loja
 51 parte como poeira
 52 em meus cabelos.

Nos versos seguintes do manuscrito, há pouca alteração em comparação com os versos publicados. Em “onde a poesia sopra” (verso 55), uma humanização

é conferida à poesia que ficou sem nascer, mas por um instante, em movimentos, provoca sensações como: “rugindo”, “acende-se”/ “alguma coisa dourada”, “na pele”. Todos esses elementos estão repletos de valores imaginativos e metafóricos.

A disposição espacial também chama a atenção, nos versos 53 a 57, quando o autor diz “onde a poesia sopra”, aqui os versos vão para o lado direito da página, como se fossem levados pelo vento. Os recursos gráficos usados nos versos são os parênteses e o travessão. Na versão autógrafa, Gullar retira os parênteses do vocábulo “ (rugindo) ” e os estende para “ (de todo o tempo gasto no gás /das galáxias/ rugindo)”, pois dessa forma expande a relação do tempo.

Versos do manuscrito:

A verdade porém
é que

onde a poesia sopra
* por um átimo de tempo
(de todo o tempo gasto no gás
das galáxias
(rugindo)-

por um átimo de átimo
que seja
freme o coração acende-se
alguma coisa dourada
na pele não importa se é

Versos publicados:

53 A verdade porém
54 é que
55 onde a poesia sopra
56 por um átimo de tempo
57 (de todo o tempo gasto no gás
58 das galáxias
59 rugindo)
60 por um átimo de átimo
61 que seja
62 freme o coração acende-se
63 alguma coisa dourada
64 na pele [...]

5.4.1 Recursos Gráficos

A letra minúscula, no início dos versos, é considerada um recurso gráfico por quebrar as regras estabelecidas pela gramática. Gullar utiliza-se das características do movimento concreto, limitando também o uso da pontuação. Nesse aspecto, quando o leitor consegue reconhecer as estratégias apresentadas no texto, pode ter uma participação mais crítica e efetiva, pois, além de usar seu conhecimento prévio, estabelece relações de sentido. O conhecimento dos recursos linguísticos contribui com o processo de construção discursiva. Para Zilberman e Silva (2005, p. 112-113), o leitor “[...] coloca-se como um meio de aproximação entre os indivíduos e a produção cultural, podendo significar a possibilidade concreta de acesso ao conhecimento e agudização do poder de crítica por parte do público.”

O poema inicia-se com letra minúscula “há quem pense”, violando as regras gramaticais. A partir de meados da década de 1920, alguns poetas começaram a experimentar a liberdade nos versos em relação à norma padrão. A minúscula para o poeta funciona como se o poema fizesse parte de uma frase (ou período) que já tivesse começado, antes até do próprio poema, evidenciando a sensação de liberdade do fazer poético. Optamos por manter a espacialidade do poema como Gullar o criou, pois segundo Faleiros:

Ler um poema pressupõe debruçar-se sobre sua visualidade, entender como o sentido se organiza na página e como a página constrói o discurso. Trata-se de ver a página como suporte constitutivo do poema e de postular que as formas gráficas não são, para o poema, nem um corpo estranho, nem um medium mais ou menos transparente ou opaco da descodificação, mas um corpo significante integrado (FALEIROS, 2012, p. 41-42).

Todos os elementos como sinais de pontuação, tipo de letra, disposição dos versos, espaços em branco, entre outros, são marcas da espacialidade, fazem parte do corpo do texto e são tão significativos quanto os vocábulos. A ordenação das palavras ou o corte podem substituir a pontuação e essa disposição dá ritmo aos poemas. A ausência de pontuação ainda pode dar ênfase a outros elementos do texto, Faleiros (2012, p. 45) complementa: “A ausência de pontuação transfere para o corte dos versos, para a tipografia, de modo ainda mais visível, a respiração, o ritmo do texto”.

5.4.2 Recursos Visuais

A disposição espacial do poema resulta de uma experiência concretista de Gullar, que mais tarde é retomada pelo neoconcretismo, recuperando, desse modo, a subjetividade e o regresso da liberdade de experimentação. Os poemas não se agrupam em estrofes, são fragmentados e se espalham pela página, cuja face é o espaço visual. A espacialidade é um recurso imagético do poema e os poetas neoconcretos consideram a página em branco o avesso da linguagem, como observa Spanudis:

A espacialização decorre da própria rítmica ou pulsação, não do verso, uma vez que este foi abandonado, mas da vivência poética mesma. É a própria tempórica da vivência poética que se substancializa em espaço vivo [...]. De certo modo podemos dizer que o poema não é simplesmente composto dentro do espaço gráfico aproveitando-se do mesmo para finalidades ópticas-estetizantes, ou hierarquizantes, mas que o espaço gráfico da página (ou o espaço e a forma da placa) é composto, criado, dentro do poema e pelo poema, saindo com isto do seu papel neutro ou passivo, e tornando-se espaço vivo. [...] Gullar com este seu passo libertou a poesia espacial do impasse criado pelos árdus imitadores da pintura abstrata (SPANUDIS, Capa, 1959).

O espaço em branco não é apenas um vazio introduzido no texto, ou seja, faz parte do desenvolvimento, da visualidade e do que o poema quer expressar. A página e os seus espaços constituem a poesia neoconcreta de Gullar:

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

O poema agora é um ser temporal e a palavra abre, segundo Gullar (2015, p. 72), “[...] a sua complexa natureza significativa”. A posição assumida pelo autor acha-se regulada e comprometida com os princípios estéticos que o impulsionam a ampliar o seu projeto, a cada obra trabalhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo contribuir com o desvendamento do projeto poético do escritor Ferreira Gullar. Analisando o processo criativo do autor, verificamos que todo texto é produto de um longo processo de idas e vindas. Nas anotações e nos registros do criador, notamos a busca pela construção mais adequada, sinalizando os caminhos de uma criação em processo. Utilizamos como aporte teórico a Crítica Genética e a Estilística, uma vez que a atividade de construção de um texto carrega em seu interior conteúdos de grande complexidade e implica a busca da matéria mais adequada aos objetivos que o autor tem em vista.

Mesmo vivendo em um mundo com tantas transformações tecnológicas, é possível encontrar alguns autores que se utilizam de manuscritos. A Crítica Genética analisa a obra a partir de sua criação e seu intuito é desvendar os rastros deixados pelos seus criadores. Deste modo, o papel do geneticista não é apenas descrever, mas em posse das informações, estabelecer relações para novas descobertas do seu objeto de estudo.

Segundo Salles (2008, p. 28), “[...] o crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra”. Assim o geneticista trabalha com o intuito de desvendar os métodos do processo criativo, contribuindo para que os leitores tenham conhecimento de como o texto se organizou antes da publicação. Partindo das marcas deixadas pelo autor na sua trajetória de criação, buscamos refazer todo um caminho de descobertas percorrido pelo criador na busca de concretizar o seu projeto poético.

No poema *Rainer Maria Rilke*, Gullar emprega recursos estilísticos como aliterações, sinestésias, oposições, dentre outros, para atingir a expressividade pretendida em relação ao tema morte. Sem perder o contato com o mundo e com a natureza, as palavras são cuidadosamente escolhidas, antes da publicação. Isso só reforça o fato de que o texto não nasce pronto, mas é resultado de um processo de reformulações da linguagem. Há uma intertextualidade no poema *Rainer Maria Rilke e a morte* com textos do poeta tcheco, corroborando a influência deste autor sobre a poesia de Gullar.

Com suas escolhas, Ferreira Gullar, por meio de seus manuscritos, só confirma que a escrita é um processo que exige reflexão, alterações e reescrituras para atingir o objetivo desejado, pois o texto está em constante movimento. Em

Nasce o poema, a gênese da obra foi a recordação de um dia no bairro do Estácio, em 1955. Muitos dos poemas de Ferreira Gullar são reflexivos, expressões de vida e ações vivenciadas e guardadas na memória que se transformam em textos, no momento mais adequado, como se pôde observar neste poema analisado.

Gullar também encontrou, nas colagens e no avesso do papel, outra atividade de criação, o que antes era apenas um *hobby*, hoje passou a ser exposto e comercializado. Poeta maranhense, artista das experimentações, do ritmo, do espaço em branco, do avesso, da linguagem e de tantos outros modos de representar a arte por meio da realidade, Gullar compartilhava seus conhecimentos e não se importava em confessar como se davam seus processos de criação.

A entrevista que Gullar nos concedeu contribuiu para que pudéssemos compreender como funciona seu processo criativo, a trajetória de suas transformações artísticas, suas releituras, enfim, conhecer um pouco mais da vida do poeta.

No dia 10 de maio de 2016, pudemos participar da exposição que foi organizada por Cláudia Ahimsa e Augusto Sérgio Bastos no Espaço Cultural BNDS, no Rio de Janeiro. A abertura foi exclusiva para imprensa e convidados e, além de participar da exposição, tivemos a oportunidade de interagir com o poeta.

Durante toda a pesquisa, Ferreira Gullar sempre nos atendeu e respondeu a todas as nossas dúvidas, contribuindo de modo significativo para o resultado do trabalho. O primeiro encontro foi em 2014, na cidade de São Paulo, na Casa do Saber. Em seguida, recebemos o convite para ir ao Rio de Janeiro, quando o autor nos concedeu uma entrevista e nos apresentou seus manuscritos e suas colagens.

No dia 4 de dezembro de 2016, morre no Rio de Janeiro o poeta, crítico de arte, tradutor, ensaísta, artista plástico, ilustrador, membro da Academia Brasileira de Letras e colunista da Folha de São Paulo, Ferreira Gullar. O poeta estava internado no hospital Copa D' Or e faleceu de insuficiência respiratória. Mesmo enquanto estava internado, Gullar ainda produziu crônicas com a ajuda da companheira Cláudia Ahimsa.

Todos os veículos de comunicação registraram a morte do poeta. A Academia Brasileira de Letras divulgou a seguinte nota:

O Acadêmico, poeta e teatrólogo Ferreira Gullar morreu no dia 4 de dezembro, domingo, às 10 horas, aos 86 anos, na UTI do Hospital Copa D'Or, no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, onde estava internado há

20 dias, vítima de pneumonia. O corpo foi trasladado para o prédio da Biblioteca Nacional, na Avenida Rio Branco, Centro, às 17 horas. No dia 5, segunda-feira, seguiu para a Academia Brasileira de Letras, local do velório, de onde saiu às 15 horas, para o mausoléu da ABL, no Cemitério São João Batista, no bairro de Botafogo. Ferreira Gullar deixa dois filhos, Luciana e Paulo, e oito netos, e a companheira Cláudia, com quem vivia atualmente. Seu último livro foi Autobiografia poética e outros textos, lançado este ano pela Editora Autêntica. O Presidente da ABL, Acadêmico e professor Domicio Proença Filho, determinou que fosse cumprido luto de três dias e que a bandeira da Academia seja hasteada a meio mastro. Marcou a Sessão de Saudade para a próxima quinta-feira, dia 8 de dezembro, quando serão prestadas homenagens a Ferreira Gullar. Encerrada a cerimônia, estarão abertas, pelo período de um mês, as candidaturas daqueles que desejarem sucedê-lo. Sétimo ocupante da cadeira nº 37, eleito em 9 de outubro de 2014, na sucessão de Ivan Junqueira, e recebido em 5 de dezembro de 2014, pelo Acadêmico Antônio Carlos Secchin (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2016).

Em entrevista à rede de televisão Globo News (2016), Luciana, filha de Ferreira Gullar, contou que, mesmo debilitado, o poeta queria tomar banho de mar e pediu a ela que o levasse à praia de Ipanema. Luciana disse ao pai que achava que havia outro lugar além do mar, e o poeta, então, respondeu que era para lá que queria ir. Com a morte de Gullar, nossa pesquisa também sofreu solução de continuidade, pois ainda pretendíamos incorporar ao nosso texto, mais algumas observações que iríamos levantar em um próximo encontro, antes do fechamento do trabalho.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Morre, aos 86 anos, o acadêmico, poeta e teatrólogo Ferreira Gullar, no Hospital Copa D'or, em Copacabana, no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 5 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/noticias/morre-aos-86-anos-o-academico-poeta-e-teatrologo-ferreira-gullar-no-hospital-copa-dor-em>>. Acesso em: 10 dez. 2016.
- BASTOS, Sérgio Augusto. **Folheto Cultural do BNDS**. Exposição Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, 2016.
- BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BNDES. Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social. Espaço Cultural, Galeria BNDES. **Ferreira Gullar**. Exposição. Inauguração 10 maio 2016. Período 11 maio/1 jul. 2016.
- BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 7 - 49.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Alfredo. **Melhores poemas de Ferreira Gullar**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- BOSI. Apresentação. In: GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013. p. 9.
- BRITO, Diná Tereza de; PANICHI, Edina. **Crimes contra a dignidade sexual: a memória jurídica pela ótica da estilística léxica**. Londrina: EDUEL, 2013.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, set. 1998. Cadernos de Literatura Brasileira - Especial Ferreira Gullar.
- CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CÂNDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. **Revista Iberoamericana**, Madrid, v. 43, n. 98/99, p. 5-16, 1977. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3206/3388>>. Acesso em: 31 jul. 2016.
- CARPEAUX, Otto Maria. Comentário crítico. In: GULLAR, Ferreira. **Muitas vozes**. J. Olympio, 2013c. (A poesia de Ferreira Gullar, v. 5). p. 130.

CASTELLO, José. Depoimento. In: GULLAR, Ferreira. **Barulhos**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013a. Contracapa.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2001.

CORTEZ, Clarice Zamoro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas em tendências contemporâneas**. Maringá: FDUFM, 2005. p. 58-73.

COUTINHO, Wilson. Gullar, crítico de artes plásticas. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6, p. 108-115, set. 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2009.

DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Enfoques; Filosofia).

DORIGATTI, Bruno. **Futuro das águas**: imaginário das águas. 2009. Disponível em: <<http://oinstituto.org.br/?p=24>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. Cotia: Ateliê, 2012. (Estudos Literários).

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. Os aliados. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6, p. 17-29, set. 1998.

GRÉSILLON, Almuth. Crítica genética, prototexto, edição. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da criação**: estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: Arte, 2009. p. 41-51.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Tradução de Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

GULLAR, Ferreira. A trégua. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6, p. 31-55, set. 1998. Entrevista.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GULLAR, Ferreira. Livros: o conhecimento da morte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 maio, 1999. Caderno Mais, p. 5-7.

GULLAR, Ferreira. Livros: o poeta Ferreira Gullar adota um tom mais contido em "muitas vozes": o conhecimento da morte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 maio,

1999. Caderno Mais. Entrevista concedida a Maurício Santana Dias. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs30059908.htm>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Bananas podres**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Barulhos**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013a.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013b.

GULLAR, Ferreira. **Muitas vozes**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013c. (A poesia de Ferreira Gullar, v. 5).

GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 set. 2013d. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2013/09/1338080-osso-pensa.shtml>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar conta tudo !!! **Jornal de Poesia**, Fortaleza. Entrevista [explosiva] concedida a Weydson Barros Leal. 1995. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gullar01.html>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

GULLAR, Ferreira. **Exposição em SP apresenta colagens coloridas de Ferreira Gullar**. Disponível em: <<http://guia.uol.com.br/saopaulo/exposicoes>>. Acesso em: 18 set. 2016.

GULLAR, Ferreira. Homenagem e velório no Rio 05/12/2016 **Bom Dia Brasil**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fdsws-NBGUI>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**: questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1987.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: USP, 2012.

MARTINS, Ana Cecília Impellizieri (Ed.). Comentário. In: GULLAR, Ferreira (Org.). **O prazer do poema**: uma antologia pessoal. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 19

MELO, Gladstone Chaves de. **Ensaio de estilística da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991. (Fundamentos, 52).

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OLIVEIRA, Moacyr Félix de. Os aliados. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6, p. 17-29, set. 1998.

PANICHI, Edina; CONTANI, Miguel L. **Pedro Nava e a construção do texto**. Londrina: EDUEL; São Paulo: Ateliê, 2003.

PASCHE, Marcos. Comentário. In: GULLAR, Ferreira. **Muitas vozes**. J. Olympio, 2013c. (A poesia de Ferreira Gullar, v. 5).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**: uma introdução à crítica genética. São Paulo: M. Fontes, 2007.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Tradução Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Cultrix, 1973.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas e cartas a um jovem poeta**. Tradução de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**: a sabedoria de Rilke. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: M. Fontes, 2007.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 6, p. 45-57, 1996. Disponível em: <revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/viewFile/870/787>. Acesso em: 12 set. 2015.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULLAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 177-201.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SEFFRIN André. Apresentação. In: GULLAR, Ferreira. **Barulhos**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013a. p. 14-15.

SELLTIZ, Claire et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Herder, 1967.

SILVEIRA, Daniel. Poeta Ferreira Gullar toma posse na Academia Brasileira de Letras. **G1 Globo**, Rio de Janeiro, 5 dez. 2014. Notícias. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/12/poeta-ferreira-gullar-toma-posse-na-academia-brasileira-de-letras.html>>. Acesso em: 12 set. 2015.

SPANUDIS, Theon. Poesia neoconcreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulos, n. 6, p. 88-107, 1998.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: EDUSP, 1993.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro. Pedagogia da leitura: movimento e história. In: SILVA, Ezequiel Theodoro; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Leitura**: perspectivas interdisciplinares. São Paulo: Ática, 2005. p. 111-115.

ANEXOS

ANEXO A

Entrevista com Ferreira Gullar

(Entrevista concedida a autora. Rio de Janeiro, 15 de maio, 2014).

1- Quando estudamos *Crítica Genética*, percebemos que cada autor tem um processo de escrita. No caso de Pedro Nava, o autor utilizava fichas, desenhos, caricaturas para descrever seus personagens. O senhor tem um processo de criação específico para escrever ou segue a sua inspiração?

Gullar: Não. Quando tenho a necessidade de escrever, a coisa é diferente quando se trata de poesia ou quando se trata da crônica, da prosa. A prosa é uma coisa, eu decido o que vou escrever sobre tal assunto e escrevo, mas o poema não é assim, eu não decido o que vou escrever, algo acontece que me põe em estado de escrever um poema, o espanto, algo me espanta e eu fico no estado em que eu possa escrever o poema. Então esse estado, que não é nada divino, é simplesmente uma perplexidade, uma descoberta de algo, de uma coisa que você ainda não tinha percebido, então escreve. Assim acontece comigo, se eu estou nesse estado, então pego o papel e começo a escrever o poema. Não tenho nenhuma tática especial, não tenho nada, a não ser expressar aquilo que está dentro de mim e que ainda não tem forma.

2- E a escolha dos temas das produções poéticas, como se dá?

Gullar: Não escolho. Escolho somente os temas das crônicas, pois a crônica é objetiva, racional, agora os poemas não, é um estado especial que suscita o surgimento do poema, às vezes até sobre um assunto que não tinha pensado.

3- O senhor sofreu alguma influência literária?

Gullar: Quando eu era jovem, me formei lendo todos os poetas. Fui lendo aos poucos os de língua portuguesa, modernos brasileiros, depois os franceses, ingleses, russos, enfim os grandes poetas. Todos contribuíram para formar a minha cabeça. Agora eu não me identifico com influência determinada por nenhum deles. Talvez no começo tivesse, mas com os anos, a tendência de todos os poetas é criar sua própria forma, sua própria maneira de dizer as coisas e também amadurece a

sua visão do mundo e aí pode ser que coincida em alguma coisa com outro poeta, mas não parte disso, a poesia nasce do espanto, não nasce de fulano nem de beltrano.

4- Assisti a uma entrevista para uma emissora em que o senhor dizia que quando levantava para atender ao telefone, sentia o fêmur batendo no íliaco.

Gullar: É o fêmur batendo no íliaco. Aí isso me espanta, mas eu sou um osso? Eu sou isso? Existe uma inteligência, existe esse cara que pensa, mas existe um osso que é verdadeiro que sou eu... quem sou eu? Osso ou o pensamento? Assim que começa o poema, ou seja, de um fato.

5- Costuma ler regulamente que autores?

Gullar: Em geral, hoje, eu mais releio do que leio. Releio os poetas que sempre li com interesse: Hilst, Drummond, Eliot, Mallarmé, outros poetas brasileiros, mas o que mais leio é sobre arte, que foi minha ocupação, durante muitos anos, a vida inteira. O que se escreveu sobre a história da arte, de teoria da arte antiga, da arte contemporânea, então essas coisas são mais presentes.

6- E os autores contemporâneos?

Gullar: Como eu digo, eu mais releio do que leio. Uma vez ou outra surge alguém. Agora estou lendo o livro do Cubano Leonardo Padura, *O homem que amava os cachorros* (2013), que é um livro muito interessante, muito instrutivo, inclusive porque dentro desse livro você aprende, apesar de ser um assunto que sempre me interessou sobre o qual eu sempre li, mas o livro dele é especialmente revelador numa série de aspectos. Estou lendo, me interessei e estou lendo.

7- A sua vocação para escrita se deu em que época?

Gullar: Eu tinha uns 13, 14 anos, por aí.

8- E quando criança sofreu alguma influência de familiares ou professores?

Gullar: Não, não. Na minha casa não tinha nenhum escritor, na família não tinha. Na minha casa não tinha nem livros.

9- Não tinha livros?

Gullar: Livros de escola, depois eu fui para a escola, mas os livros de romance, poesia, ensaios, teoria, filosofia, não tinha nada disso.

10- Quais são as melhores lembranças que o senhor tem da infância?

Gullar: Isso aí é muito difícil [risos] eu vivia na beira da praia, pescando com amigos, arrastando camarões como a gente dizia, em lugares da ilha de São Luís. Ia também tomar banho com os meus irmãos e minhas irmãs, são as coisas de que eu me lembro. E depois adolescente, participando das festas, indo ao cinema, nada de muito especial.

11- E da vida adulta, quais são os fatos mais marcantes?

Gullar: Veja bem, foi tanta coisa que aconteceu, eu fui exilado, eu fui ...voltei. Participei de movimentos da vanguarda, da arte concreta, neoconcreta, é muito coisa, quer dizer não há um fato especial, assim, que eu diga que esse foi o grande momento. Muitas coisas que aconteceram e a maioria dessas coisas me envolveu, me entusiasmou e fez me entregar e me dedicar com muita paixão, durante muitos anos.

12- Eu li que quando o senhor escreveu o *Poema Sujo*, o Vinicius de Moraes quis trazer para o Brasil. Ele quis não só o poema escrito, mas pediu para gravar.

Gullar: Ele pediu para gravar porque eu tinha lido lá em Buenos Aires, lá na casa do Augusto Boal, para ele e para outros amigos. Quando ele ouviu, queria trazer gravado na minha voz, como ele acabou de ouvir naquela noite. Então Vinicius providenciou a gravação e trouxe.

13- Qual a principal diferença que o senhor estabelece entre a geração atual e a sua geração?

Gullar: Entre a minha geração e a geração de agora houve outras gerações. Eu acho que, como na minha época, tem bons poetas que estão fazendo suas poesias. Têm algumas tendências que não me agradam, mas essa é uma questão pessoal, da minha opinião, algum tipo de poesia que é uma poesia hermética, que você lê e não entende. Não gosto desse tipo de poesia, realmente não é a melhor poesia, mas há outros poetas que escrevem de outra maneira ou de outro modo de usar a palavra de que eu gosto. São bons poetas.

14- Nas refacções dos textos, quando acontecem as alterações do texto original, as modificações são significativas?

Gullar: Às vezes. Você viu o poema do Rilke?

Ele mudou radicalmente. Quando eu fui ver, a forma última é muito diferente do que estava ali escrito. A primeira tentativa de escrever o poema mudou muito. Outros mudam menos. Há poemas que saem quase prontos, não dão trabalho.

15- Como nascem os poemas?

Gullar: Há aqueles que nascem de um jato, nascem prontos, e há aqueles que são mais complicados e mais difíceis, mas cada um tem sua qualidade. Não é à toa que um nasce rápido e o outro nasce mais difícil, em geral o que nasce mais difícil também é um tipo de poema que envolve outras questões, outras complexidades de ideias e de sentimentos.

16- Há algum poema seu que tem um valor maior?

Gullar: Eu não fico me preocupando com isso. A crítica em geral considera o *Poema Sujo* a minha obra mais importante. Ela tem algumas características que realmente justificam essa opinião dos críticos, primeiro que ele é um poema longo, é um poema como eu nunca fiz.

17- Quanto tempo o senhor demorou para fazer aquele poema?

Gullar: Fiquei meses escrevendo, meses, e é um poema que nasceu também em circunstâncias muito especiais. Estava no exílio, eu estava sem rumo, ameaçado inclusive de desaparecer porque estavam preparando um golpe na Argentina e eu era um dos exilados que estavam lá, sem nenhuma proteção, e poderia acontecer qualquer coisa, então eu escrevi o poema nessa situação, como a última coisa da vida. Estou escrevendo o que me resta para escrever, não sei o que vai acontecer comigo. Então, sobre esses aspectos, o poema tem de fato uma série de fatores, não só emocionais como de ideias, de reflexões que pertencem a essa situação e que só poderiam nascer numa situação daquela como eu estava.

18- O senhor faz desenho ou pintura?

Gullar: Eu faço colagens. Colagens em relevo, isso é uma invenção, não existe essa colagem. O avesso do papel revela outra coisa. Eu fazia colagem normal e por acaso, fazendo uma colagem pequena, surgiu a colagem em relevo.

19-Tem um livro que o senhor fez de colagens, não é?

Gullar: Sim, têm três livros para crianças com colagens. A ideia era fazer para me divertir e então a editora quis fazer, quis transformar em livro e para complementar, eu fiz alguns textos. Um desses livros, só de bichos, os bichos mais esquisitos, tudo feito por acaso, ganhou um prêmio da Academia Brasileira de Letras como o melhor livro infanto-juvenil do ano, primeiro livro que escrevi com as colagens, *Zoologia Bizarra*.

20- Essas colagens são todas suas?

Gullar: As colagens todas são minhas, inclusive vou expor, me convenceram.

21- E isso surgiu de uma brincadeira?

Gullar: É, surgiu porque é meu *hobby* fazer colagens, e daí de repente descobri. Esta colagem aqui tem metal. Esse metal aqui é tão fino que parece papel. Tem um dono de galeria que vai fazer uma exposição com minhas colagens, então ele arrumou uma pessoa que trabalha com metal e copiou essa gravura. Ela foi feita primeiro no papel, depois foi feita no metal, ficou igualzinho ao papel. (Figura 2)

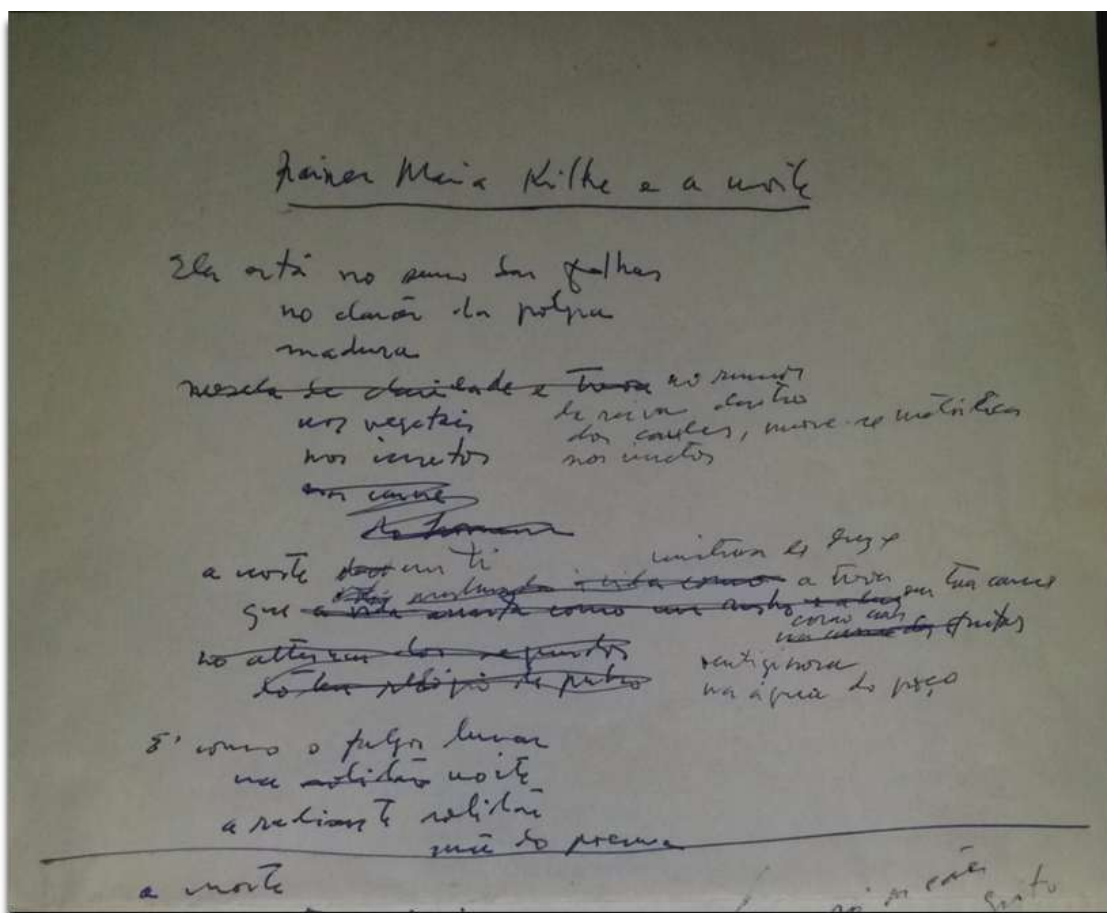
22- E esse processo criativo é do espanto também?

Gullar: É claro, eu tenho a ideia e pego o papel, parto mais das cores do que vou fazer, então na hora eu corto, porque o problema é esse: trazer o avesso e mostrar o modelo. Você criar na visão presente, a frente e as costas do papel, da forma que você está desenhando, isso é que fascina as pessoas. Cria uma forma bonita e inesperada também, porque eu nem sei o que vai sair, eu vou descobrindo. As pessoas chegam aqui e se entusiasmam.

23- Qual foi a primeira que o senhor fez?

A primeira que eu fiz foi esta aqui que estou te mostrando. Eu estava cortando o papel em forma de triângulo e, de repente, o fundo do papel se revelou de outra cor, então eu coleí assim mesmo.

ANEXO B

Fragmento do manuscrito *Rainer Maria Rilke e a Morte*

Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

- 45 o clarão lunar
- 46 sobre a cordilheira da noite
- 47 na radiante solidão
- 48 mãe do poema [...]

ANEXO D

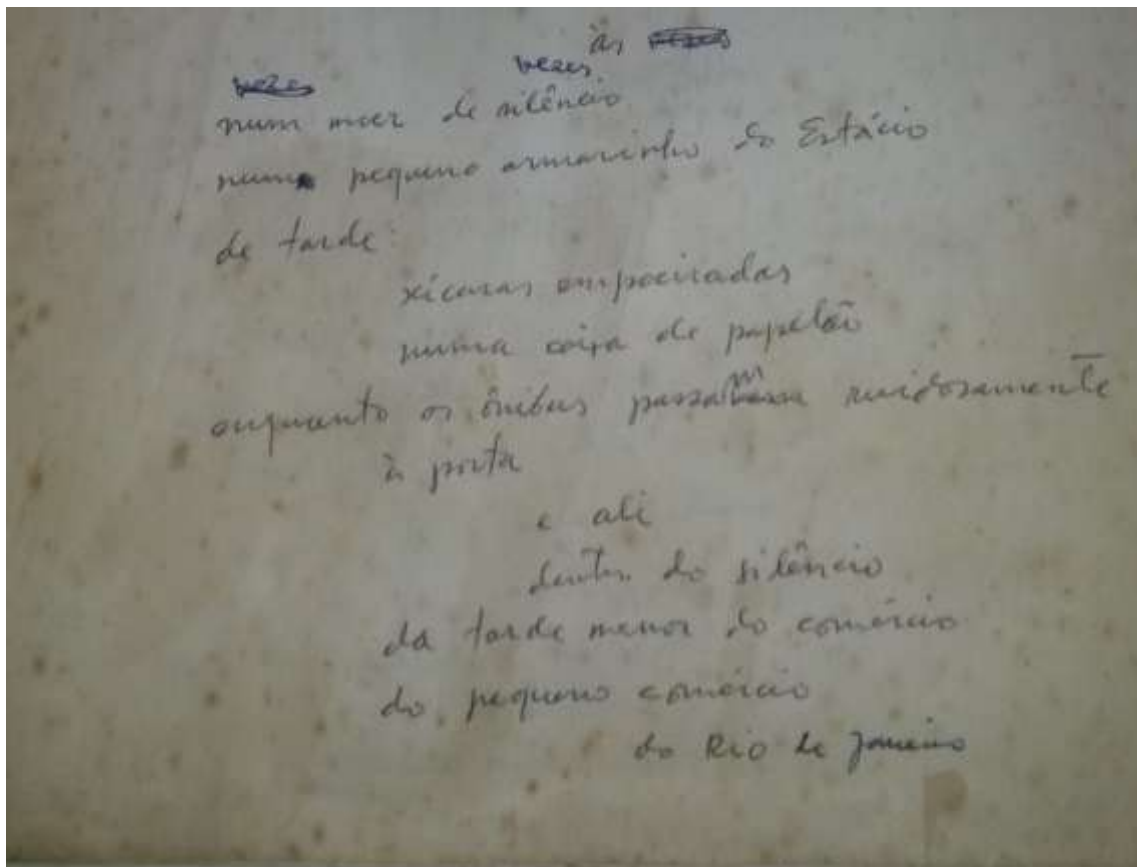
Recorte do poema publicado *Nasce o poema*:

- 1 *há quem pense*
 2 *que sabe*
 3 *como deve ser o poema*
 4 *eu*
 5 *mal sei*
 6 *como gostaria*
 7 *que ele fosse*
- 8 *porque eu mudo*
 9 *o mundo muda*
 10 *e a poesia irrompe*
 11 *donde menos se espera*
 12 *às vezes*
 13 *cheirando a flor*
- 14 *às vezes*
 15 *desatada no olor*
 16 *da fruta podre*
 17 *que no podre se abisma*
 18 *(quanto mais perto da noite*
 19 *mais grita*
 20 *o aroma)*
 21 *às vezes*
 22 *num moer*
 23 *de silêncio*
 24 *num pequeno armarinho no Estácio*
 25 *de tarde:*
 26 *xícaras empoeiradas*
 27 *numa caixa de papelão*
 28 *enquanto os ônibus passam ruidosamente*
 29 *à porta*
 30 *e ali*
 31 *dentro do silêncio*
 32 *da tarde menor do comércio*
 33 *do pequeno comércio*
 34 *do Rio de Janeiro*
 35 *na loja do Kalil*
 36 *estaria nascendo*
 37 *o poema?*
 38 *Desabrocharia*
 39 *o poema*
 40 *em meio àquelas mercadorias*
 41 *num invisível caule?*
 42 *àquela tarde*
 43 *e próximo ao hospital da Polícia Militar?*
- 44 *Talvez eu não lhe tenha dado tempo*
 45 *- que o Amílcar estava ansioso*
 46 *e já se aproximava o ônibus Rio Comprido-Leblon.*
- 47 *Assim me fui*

48 E o poema ficou
49 inaturo
50 parte no ar da loja
51 parte com a poeira
52 em meus cabelos.
53 A verdade porém
54 é que
55 onde a poesia sopra
56 por um átimo de tempo
57 (de todo o tempo gasto no gás
58 das galáxias
59 rugindo)
60 por um átimo de átimo
61 que seja
62 freme o coração acende-se
63 alguma coisa dourada
64 na pele

ANEXO F

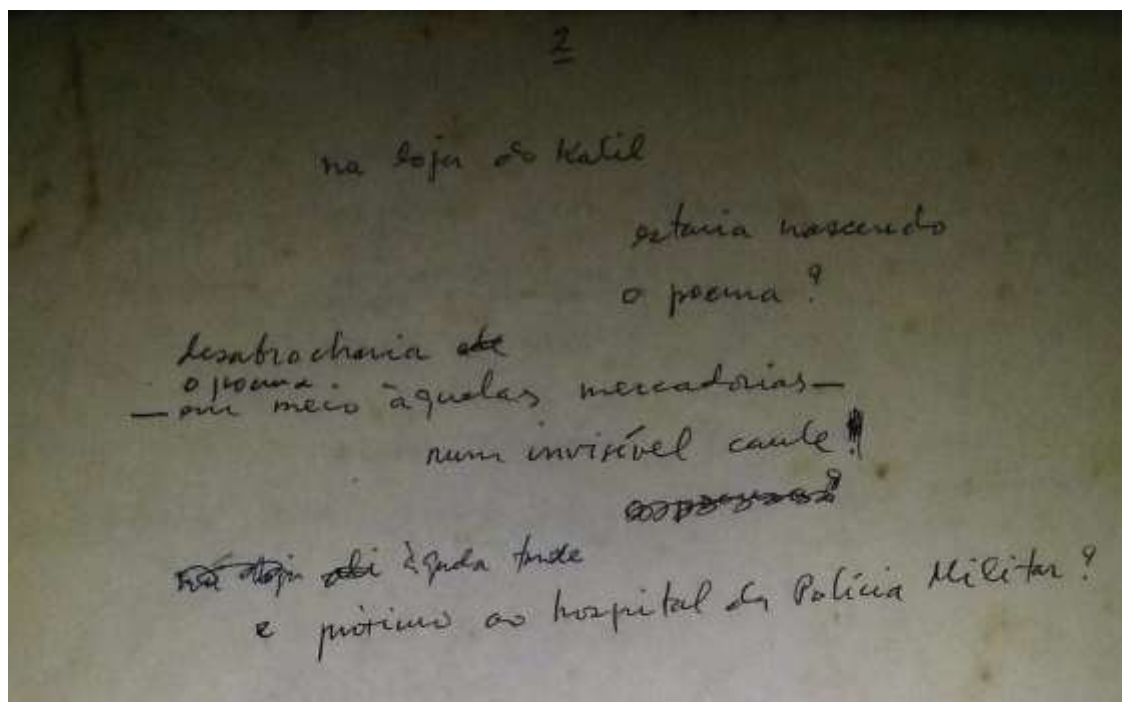
Fragmento do manuscrito- Nasce o poema -página 1:



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

ANEXO G

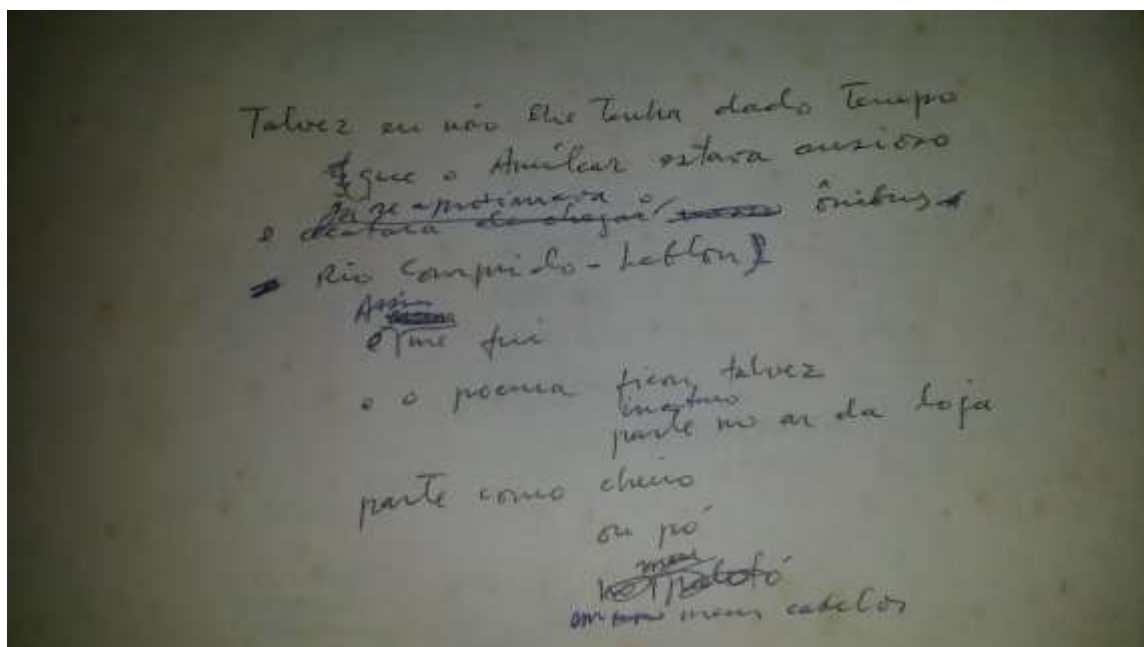
Fragmento do manuscrito- Nasce o poema- página 2



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

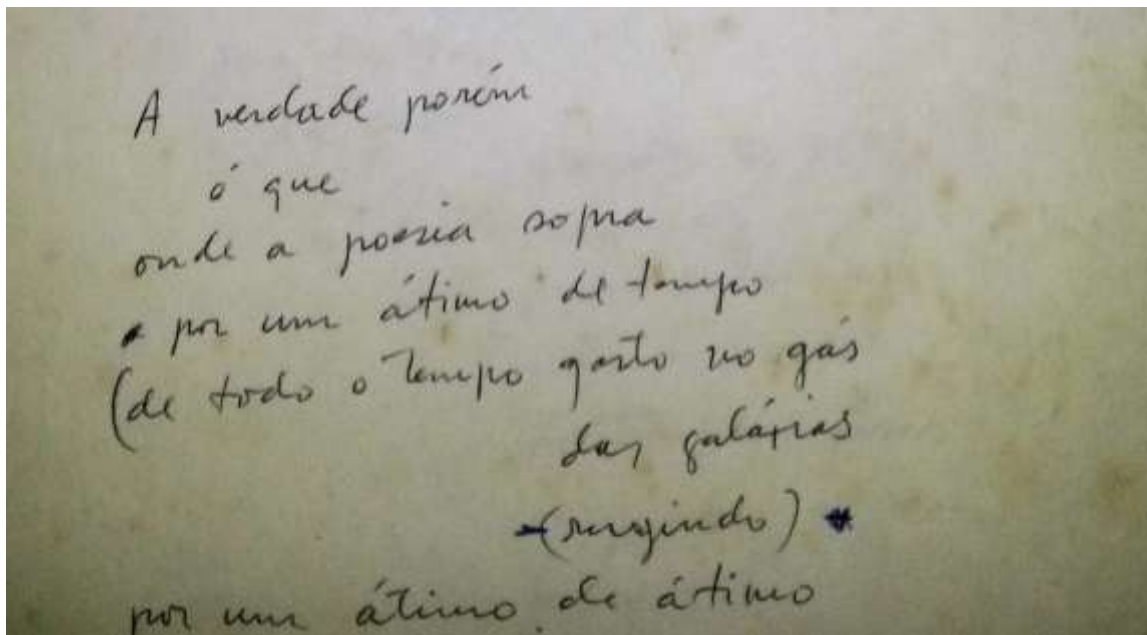
ANEXO H

Fragmento do manuscrito Nasce o poema – página 2



Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

ANEXO I

Fragmento do manuscrito *Nasce o poema* – página 2

A verdade porém
é que
onde a poesia sopra
* por um átimo de tempo
(de todo o tempo gasto no gás
das galáxias
(surjindo) *
por um átimo de átimo

Fonte: Acervo pessoal da autora (2014).

