

ENUNCIAR-SE: (P)ARTE DA LÍRICA DE FERREIRA GULLAR

Ricardo Magalhães Bulhões²⁹

Geraldo Vicente Martins³⁰

RESUMO:

Neste artigo, elaboram-se algumas reflexões que partem de ideia explicitada por Ferreira Gullar, no livro de entrevistas *Auto-Retratos*, pela qual considera que, em seu ofício poético, associam-se momentos de grande liberdade interior ao domínio da técnica. Dessa perspectiva, a inspiração (emoção) consistiria um elemento imprescindível, mas não suficiente para a arte do poeta. Recuperando alguns conceitos vinculados à enunciação, busca-se evidenciar como o texto resultante do trabalho poético de Gullar articularia esses traços de liberdade interior e capacidade técnica no domínio da expressão. Em um primeiro momento, resgatam-se alguns relatos do próprio autor que tematizam a influência de acontecimentos externos, como o cotidiano, a família as relações pessoais, que, organizados em material linguístico, enfatizam o lirismo de seu fazer poético, para, a seguir, associá-los à presença de determinados procedimentos enunciativos em seus poemas, de acordo com a visada da semiótica discursiva a respeito de tais mecanismos.

PALAVRAS-CHAVE: Enunciação; poesia lírica; Ferreira Gullar.

ANNOUCE YOURSELF: (p)art of the lyrical poetry of Ferreira Gullar

ABSTRACT:

²⁹ Professor adjunto na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em Três Lagoas.

³⁰ Professor adjunto na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em Campo Grande.

In this article are elaborated some reflections which comes from Ferreira Gullar idea, made explicit in his book of interviews entitled *Self Portraits*, in which he considers, in his poetic workmanship, are associated moments of great inner freedom to the technique. From that perspective, the inspiration (emotion) would consist of an indispensable element, but not enough for the art of the poet. Recovering some concepts linked to enunciation, it is intended to make evident how the resulting text from Gullar poetic work, would articulate these traces of inner freedom and technical capacity in the expression domain. At a first moment, some accounts from the author himself, which furnishes the theme for the influence from external occurrences, such as the quotidian, the family, the individual relationships, which organized in linguistic material, emphasize the lyricism in its poetic deeds, that on following, associate them to the presence of determined declarative procedures in his poems, according to the discursive semiotic foresight on such mechanisms.

KEYWORDS: Enunciation; lyric poetry; Ferreira Goullart.

Considerado, por muitos, o último representante de uma concepção de poesia como totalidade, dada a amplitude de temas e procedimentos a que sua obra sempre se mostrou aberta, Ferreira Gullar nunca se furtou às experimentações poéticas, temáticas e estilísticas, das mais variadas no exercício da arte do verso. Nesse sentido, a edição de **Toda Poesia** (2009), livro que reúne poemas num trajeto que vai de 1950, com **A luta Corporal**, até chegar a **Muitas Vozes**, livro publicado em 1999, seguida da vinda à luz de **Em alguma parte alguma** (2010), último volume de textos inéditos do poeta, oferece ao leitor a oportunidade de confirmar essa diversidade de temas e de formas.

A observação de conjunto proporcionada pelos dois volumes, **Toda Poesia** e **Em alguma parte alguma**, evidencia, de fato, várias facetas do seu fazer poético, que passa pela ruptura do Concretismo, pelo discurso populista do CPC e do cordel até alcançar a exploração da subjetividade de uma forma única, por meio da qual se confirma a expressão de certa visão do mundo configurada em uma lírica. Nesse sentido, ao se considerar a poesia de Gullar sob qualquer ângulo, é difícil não perceber como marca de regularidade a presença dos elementos autobiográficos, de acontecimentos vinculados a experiências individuais que, transfiguradas pela manipulação do material linguístico, se revelam poeticamente ao(s) sujeito(s).

No texto “Traduzir-se”, o crítico João Luiz Lafetá sintetiza bem essa questão ao dizer que, na poesia de Gullar, existe uma conjunção entre a “voz pública” e o “toque íntimo” (LAFETÁ, 2004, p. 123). Segundo o estudioso, considerando a totalidade dessa obra de Gullar, sua poesia lírica, mais intimista e especulativa, surpreende o leitor por apresentar inquietante originalidade ao abordar temas existenciais diretamente ligados às coisas do cotidiano como a internação dos filhos, a morte de familiares e amigos, enfim, experiências do indivíduo trabalhadas por meio do discurso poético.

Neste artigo, propõe-se um estudo da construção dos sentidos, observando procedimentos de natureza enunciativa e recursos estilísticos, notadamente os relacionados ao léxico e à sintaxe, elegendo como *corpus* três poemas líricos, “Morte de Clarice Lispector”, “Filhos” e “Ossos”, extraídos, respectivamente, dos livros **Na vertigem do dia** (1980), **Muitas Vozes** (1999) e **Em alguma parte alguma** (2010), três obras que se destacam na produção de Gullar.

Refletindo a respeito do gênero lírico e seus traços estilísticos fundamentais, Anatol Rosenfeld (1965) assinala que, no poema lírico, existe uma voz central que

exprime um estado de alma. Trata-se, portanto, essencialmente, da expressão de emoções e de disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões intensamente vividas e experimentadas. Theodor Adorno (1975) afirma que um poema lírico “perfeito” precisa possuir totalidade ou universalidade, isto é, precisa apresentar na sua limitação o todo, na sua finitude o infinito.

Ao se vincular tais concepções a uma postura enfatizada na perspectiva dos estudos enunciativos desenvolvidos nas últimas décadas, ver-se-á, na sequência, que a poesia lírica de Ferreira Gullar, aqui representada por meio dos poemas escolhidos, remete à questão das disposições psíquicas apontadas por Rosenfeld e também alcança esse teor de totalidade ou universalidade a que Adorno se refere, configurando-se, linguisticamente, por meio de mecanismos que simulam a presença do eu lírico, essa figura delegada do enunciador, em meio ao que se apresenta enunciado.

Assim, antes de adentrarmos o território da análise, é necessário dizer que para a abordagem das questões enunciativas, recorreremos ao instrumental da semiótica discursiva, teoria que, na esteira de Emile Benveniste, considera fundamental o tratamento da instância de enunciação, pressuposta logicamente pela existência do enunciado, para o estudo dos sentidos que se constroem na língua.

Para a semiótica, as marcas que apontam para a construção enunciativa do sujeito devem ser buscadas no nível discursivo, etapa superficial do plano de conteúdo dos textos, considerando-se, na perspectiva da teoria, procedimentos de natureza sintática, as quais descortinam a projeção das categorias de pessoa, espaço e tempo no enunciado, e de natureza semântica, as quais analisam os elementos figurativos que se associam aos temáticos na construção dos sentidos.

Com base no que postulam esses estudos, podem-se encontrar enunciados que simulam a presença da instância do eu-aqui-agora em seu interior, criando-se um efeito de subjetividade que, muitas vezes, leva a confundir os sujeitos linguísticos com os do mundo, e enunciados que dissimulam a presença dessa instância, conferindo ao texto uma ilusão de objetividade.

No que se refere à observação da linguagem empregada nos três poemas, é possível notar que seus elementos remetem ao posicionamento de um sujeito que, ao tratar dos flagrantes existenciais, constata a impotência humana diante das coisas do mundo, face, inclusive, à própria indiferença com que esse mundo o considera. Tal

sensação de impotência já pode ser notada, anunciada, em alguns poemas da obra **A Luta Corporal**, considerada a primeira publicação de impacto produzida pelo escritor maranhense.

Em “Perspectivas de A Luta Corporal”, Fábio Lucas lembra que a poesia de Gullar se organiza inicialmente em torno de pequenos temas de raízes psicológicas. O próprio autor admite, no livro de entrevistas *Auto-Retratos*, organizado por Giovanni Ricciardi (1991), que o seu texto poético nasce, para ele, de um fato qualquer do cotidiano: o texto brota de um acontecimento repentino que o tira de um estado de equilíbrio. Para entendermos como esse processo de fruição se configura, tomemos como ponto de partida um breve comentário transcrito no livro citado acima, em torno do poema “Cheiro de Tangerina”:

Eu estava na sala, um filho meu descascando tangerina; de repente, aquele cheiro que eu já havia sentido ao longo da vida, desde menino, me rompeu o equilíbrio, me tocou como uma descoberta: eu na verdade nunca tinha sentido de fato o cheiro de uma tangerina. Esse estado em que eu fiquei, por uma fração de segundo, fica reclamando de mim a expressão. (RICCIARDI, 1991, p. 270).

É de fato essa situação de desequilíbrio, assinalada pelo próprio Gullar em suas incursões existenciais, a posição mais adequada para que o leitor se familiarize aos poucos com a sua produção lírica. As implicações internas, o cheiro da tangerina, passam a ser ajustadas, por meio de um trabalho discursivo apurado. Para Gullar a técnica é imprescindível, mas não é suficiente. O autor assim se refere ao processo de criação artística:

É impossível realizar a literatura ou a música ou a pintura sem o domínio da técnica: isso é fundamental para o artista. Mas, se a técnica é imprescindível, não é suficiente. Sem esse estado especial em que todos os metais se fundem, em que todas as palavras, as sensações, as experiências do artista se intercomunicam; sem esse momento de extrema liberdade interior, ele, o artista, é incapaz de criar a obra de arte. (RICCIARDI, 1991, p. 272).

Há, nesse sentido, uma equação muito bem elaborada entre o rigor formal – a

combinação das palavras, o ritmo, a sintaxe – e a sensibilidade que busca no mundo externo a essência das coisas ditas de uma maneira simples e direta, mas com uma enorme complexidade técnica.

Poemas como “Morte de Clarice Lispector”, “Filhos” e “Ossos” constituem-se como peças fundamentais que explicitam uma postura estética complexa, na qual o modo como o sujeito vê o mundo revela-se a partir de indícios que se descobrem na construção do texto. O leitor participa, se emociona, torna-se cúmplice, através da leitura das operações organizadas pelo eu lírico, dado o efeito de subjetividade que se constrói nos enunciados que compõem o poema.

Tome-se, como ponto de partida para a discussão que se pretende reafirmar neste artigo, a observação do poema “Morte de Clarice Lispector”:

Morte de Clarice Lispector

Enquanto te enterravam no cemitério judeu
do Caju
(e o clarão de teu olhar soterrado
resistindo ainda)
o táxi corria comigo à borda da Lagoa
na direção de Botafogo
E as pedras e as nuvens e as árvores
no vento
mostravam alegremente
que não dependem de nós (GULLAR,2009, p. 303).

A partir do título, que aponta para a consideração da morte, esse momento limite da existência humana, diante do qual os indivíduos reagem, cada um, a seu modo, já se antecipa a possibilidade de o acontecimento aparecer sob a determinação singular do poeta. Nesse sentido, ao instaurar um “diálogo” com o morto, para ele orientando seu discurso, por meio da forma pronominal “te”, o enunciadador coloca em cena também a sua subjetividade, uma vez que, como bem assinala Benveniste (2005, p. 286): “A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*”.

É dessa perspectiva que se coloca o sujeito para, ainda impactado pela força de uma história (de amizade) que se finda com a morte recente do outro, indicar a força

que o acontecimento imprime nele, de modo durativo, conforme a expressão “resistindo ainda”: simultaneamente ao enterro da amiga, porque a vida há de prosseguir, ele constrói o percurso da continuidade, voltando, de táxi, para os afazeres que o cotidiano lhe impõe. Dessa forma, a presença da forma adverbial *ainda* enfatiza certa coexistência paradoxal entre o ponto terminativo de uma vida e sua possibilidade de ir-além, ainda que pelo meio fugidío do poema, forma artística que permite, ao tematizá-la, a sobrevivência do outro.

Tal faculdade de permanecer para além da morte física, atualizada nas lembranças do enunciador e materializada nos versos “(e o clarão de teu olhar soterrado/resistindo ainda)”, encontra-se, de certa forma, ratificada na percepção que se terá da ação dos elementos naturais que o cercam; assim, exteriormente ao sujeito, mas não de todo alheias a ele, pedras, nuvens e árvores subsistem, no vento, como se a indicar que, como parte de uma totalidade maior, nossa humana aventura continua, apesar dos que parecem ficar pelo meio do caminho.

É desse ponto de vista que, da relação eu-tu inicial, a subjetividade passa a ser compartilhada na forma pronominal “nós”, que fecha o poema com uma função estilístico-semântica assaz relevante: lembrar-nos (e ao poeta) que, embora estejamos todos (o autor, a amiga e os leitores) sob a mesma condição de finitude, alcança-nos também a característica de, fazendo parte do mundo que nos cerca, continuarmos a existir nele e por ele.

Assim, em breve reflexão sobre um acontecimento cotidiano, com os arranjos da matéria que a língua oferece, cria-se um vínculo maior entre a experiência vivida e a narrada, configurando-se alguns dos traços de subjetividade de que vimos tratando.

Passemos para a análise do segundo poema, “Filhos”, extraído de *Muitas Vozes*, um dos livros de Ferreira Gullar mais aclamados pela crítica especializada:

Filhos

Daqui escutei
quando eles
chegaram rindo
e correndo
entraram
na sala

e logo
invadiram também
o escritório
(onde eu trabalhava)
num alvoroço
e rindo e correndo
se foram
com sua alegria

se foram

Só então
me perguntei
por que
não lhes dera
maior
atenção

se há tantos

e tantos

anos

não os via

crianças

já que

agora

estão os três

com mais

de trinta anos. (GULLAR,2009, p. 436).

Organiza-se, desde o início do poema, a partir da presença do índice espacial *daqui*, e da forma verbal de primeira pessoa *escutei*, uma projeção enunciativa das respectivas categorias a que pertencem, espaço e pessoa, favorecendo-se uma aproximação entre texto e leitor, por meio do teor subjetivo conferido ao relato. Dessa forma, compartilham-se as experiências entre os atores da enunciação, enunciador e enunciatário, permitindo a este acompanhar, como testemunha privilegiada, os conteúdos expressos por aquele.

Como um possível contraste a esse efeito de aproximação, de proximidade entre os protagonistas da cena enunciativa, estaria a forma verbal que, empregada no pretérito verbal (*escutei*), indicaria, por parte do simulacro do enunciador, distanciamento no

tempo em relação aos acontecimentos vividos, mecanismo disposto a favorecer o efeito de objetividade em torno do que se vai relatar.

Contudo, essa perspectiva temporal é ilusória, uma vez que, na parte final do poema, será ressignificada pelo uso da expressão “há tantos e tantos anos”, que adota, como momento de referência, o presente, a partir do qual o enunciador se coloca para validar o tempo vivido. Tanto isso é verdade que, pouco depois, a superfície do texto abriga o elemento adverbial *agora* para ratificar tal leitura.

No que se refere ao componente figurativo do texto, destacam-se os filhos e sua alegria (ou, mais ainda, o alvoroço que provocam), elementos que se contrapõem à solidão e à atividade de trabalho empreendida pelo pai, e com tal seriedade que o impede de conferir a devida atenção às crianças, de que emerge a sensação de remorso apoderando-se do sujeito lírico. Esse sentimento, marcante para o pai, posto que apenas se dá conta do tempo de convivência perdido em relação aos filhos no momento em que se dispõe a considerar a confecção do poema, emergindo daí a razão para empregar um termo de ênfase (*só*) para pontuar tal ocorrência (*então*).

E a consciência do tempo perdido é tanto mais dolorosa para o sujeito quando constata a ilusão de ótica de que fora alvo por conta dessa memória afetiva vinculada à figura dos filhos. Nesse sentido, o ato de enunciar-se é, para o sujeito, uma forma de assumir tal consciência, justificando que se sigam termos indicativos da primeira pessoa, como dito alhures, esse delegado do enunciador; assim, na última estrofe, aparecem as formas linguísticas *me*, *perguntei*, *dera* e *via* para bem demarcar o espaço do *eu*.

Passando à observação do terceiro poema “Ossos”, nota-se, em seus versos iniciais, também a questão da passagem do tempo e sua ação sobre a esfera das experiências humanas, com as consequências advindas dessa ação. Procedamos à consideração dos mecanismos linguísticos responsáveis por sua construção:

Ossos

depois de vinte anos

mostraram-me a urna

em que tinham guardado seus restos mortais

alguns ossos brancos:

os fêmures o íliaco as vértebras e falanges

Era tudo

- Não pode ser
- Como não pode ser?
- Esqueça – disse eu.

Estava no cemitério de São João Batista, em Botafogo.
Olhei para o alto onde zunia a luz do século XXI.

Vi que de fato
ele não estava ali:
eu o carregava comigo
leve impalpável
como um doído amor (GULLAR, 2010, p. 48)

Ao iniciar o poema com uma marcação temporal exata, *depois de vinte anos*, é como se a instância enunciativa visasse a construir, pelo distanciamento no tempo, um discurso no qual houvesse condições objetivas para tratar do evento que se apresenta: a retirada, no cemitério, dos restos mortais de uma pessoa com quem se manteve laços de afetividade, provavelmente o pai do enunciador. Entretanto, a perspectiva se desfaz logo na sequência, por meio da forma pronominal *me*, inserindo a pessoa como ator participativo do episódio e criando efeitos de subjetividade no relato que o poema contém.

Nas pegadas de Benveniste, recordamos que, ao constituir-se no discurso, o *eu* constitui também o *tu*, simulando-se a relação entre locutor e alocutário, personagens centrais de qualquer estrutura de diálogo, e contribuindo para que o segundo também “viva” as mesmas angústias que acometem o primeiro. Nesse sentido, se o sujeito lírico moderno é aquele que cria, por meio da linguagem, tais tensões, depreende-se que a lírica faz da linguagem o meio pelo qual ela age sobre os outros e não apenas sobre o poeta.

Assim, ao se deparar com os restos do pai (*alguns ossos brancos*), a surpresa do *eu* diante da constatação inevitável (e, apesar de sua descrença, já esperada) em torno do desfazimento da matéria que caracteriza o corpo humano passa a ser compartilhada pelo *tu*, convidando-o a sentir a mesma indignação que se apodera do ator da enunciação, uma vez que este não aceita que “aquilo” seja o que tenha restado da pessoa querida. Desse ponto de vista, não é de se estranhar que a materialidade linguística da curta

estrofe apresente uma organização semântica paradoxal, que contrapõe o indefinido *alguns* do primeiro verso ao *tudo* do terceiro.

Se a indignação conduz o sujeito a interrogar o portador dos restos do pai a respeito da razoabilidade de este ser apenas ossos, frente à incompreensão que o outro lhe manifesta, ele logo se dispõe a pensar em outra direção, a qual se lhe revela por seu caráter transcendente, conforme se verifica pelo recurso à imagem sinestésica presente em “zunia a luz”, advinda do alto, em síntese do desarranjo emocional que sobre ele se abatera.

Como se essa tal imagem configurasse uma autêntica revelação para o sujeito, ele volta a atenção para si mesmo, ponto em que encontra a sobrevida do ser querido, manifestada nas lembranças afetivas do outro que carrega consigo, resultando disso a conclusão de que os restos são apenas matéria que se consome, enquanto a vida, de fato, encontra-se nos sentimentos que nutrimos nas relações com os que amamos, os quais nos hão de nutrir depois, ainda que na forma de “um doído amor”.

Diante do objetivo a que nos propusemos neste artigo, o de considerar como as experiências do cotidiano, transfiguradas por meio da linguagem, transformam-se em autêntica matéria de poesia, verificou-se que, nos textos analisados, ao simular a presença de um simulacro do enunciador no enunciado, articulando-a à do enunciatário-leitor, há um pacto firmado entre leitor e narrador, pacto construído, como constatamos, pela maneira como o poeta apreende o mundo de uma forma sensível, aliando intuição e capacidade técnica. Assumindo tal perspectiva, o leitor deverá vincular-se, também ele, a um universo lírico que preside as escolhas feitas pelo sujeito no momento em que efetiva o discurso poético, pela qual, ao enunciar suas vivências, ele enuncia a si próprio e convoca o outro para compartilhar dessa experiência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, W. *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1975. p. 201-214.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

GULLAR, F. **Toda Poesia**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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

LAFETÁ, J. L. Dois pobres, duas medidas. In: SCHWARZ, R. **Os pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 190-200.

LAFETÁ, J. L. Traduzir-se. In: PRADO, A. **A Dimensão da Noite**. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 123-136.

LUCAS, F. Perspectivas de A Luta Corporal. In: GULLAR, F. **A luta corporal**. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. xi-xix.

RICCIARDI, G. **Auto-Retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora São Paulo, 1965.