



AS PAIXÕES ESPÚRIAS: SUBVERSÃO E NEGATIVIDADE EM *A LUTA CORPORAL*, DE FERREIRA GULLAR

Wesley Thales de Almeida
Rocha*

* whbores@yahoo.com.br
Mestre em Estudos Literários/ Teoria da Literatura,
pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013).
Doutorando em Estudos Literários/ Literatura
Brasileira, pela mesma instituição.

RESUMO: *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, surpreende pela forma como o poeta rompe com o universo fechado do poema de forma fixa e promove, ao fim, uma radical desarticulação da linguagem. Neste ensaio, analisamos os modos como, em alguns poemas desse livro, a relação com o outro é estabelecida, visto que, como o próprio poeta indica, essa desarticulação da linguagem exprime, antes, desarticulação entre os homens. Num primeiro momento, temos o poeta imerso em um espaço fechado, de penumbra e solidão, mas tentando de algum modo chegar ao outro. Quando esse isolamento é superado, surge a expressão de uma forte desconexão entre a sua subjetividade e o que é imposto pela sociedade. As armas da revolta e do desejo são, então, empunhadas e muitos embates são travados, numa luta corpo a corpo com a linguagem, exprimindo, no plano ideológico, a luta com os aparelhos de controle da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar, *A luta corporal*, Solidão, Negatividade, Violência

RÉSUMÉ: *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, surpris par la manière dont le poète rompt l'univers du poème de forme fixe et réalise une désarticulation radicale du langage. Dans ce travail, nous analysons la façon dont se passe, dans certains de ces poèmes, la relation avec l'autre, parce que, comme le poète dit lui-même, ce désarticulation du langage exprime la désarticulation entre les hommes. Tout d'abord, nous avons le poète immergé dans un espace clos, de tristesse et de solitude, mais en essayant d'obtenir en quelque sorte à l'autre. Lorsque cet isolement est surmontée, l'expression d'un déconnexion entre la subjectivité et ce qui est imposé par la société émerge. Les armes de la subversion et le désir sont maniées et plusieurs affrontements sont effectués dans une lutte serrée avec le langage, qui exprime, sur le plan idéologique, la lutte avec les dispositifs de contrôle de la société.

MOTS-CLÉS: Ferreira Gullar, *A luta corporal*, Solitude, Négativité, Violence

“Agora estou aqui, eu, roda que talhaste, e que agora te talha e te retalha em todos os açougues de Gênova, e a tua grave ossada ficará à beira dum mar sujo e ignorado, lambido de dia ou de noite pelas ondulações dum mesmo tempo increscido”

(Ferreira Gullar)

*

A luta corporal (1954), de Ferreira Gullar, encerra uma concepção bastante extrema do que seria o fazer poético: a linguagem teria que nascer junto do poema, cada composição teria que erigir um universo próprio para o seu dizer, e isto de modo que fossem primordiais, tanto quanto a qualidade da expressão, a criatividade e a inventividade ante os limites e as dificuldades da forma. O principal fundamento de uma concepção de poesia como essa é a ideia de que as palavras são corpo, matéria verbal, e que fazer poesia é lutar fisicamente com elas. Em outros termos, trata-se da “peleja boa mas vã” de que fala Carlos Drummond de Andrade, em seu célebre poema “O lutador”¹. Luta vã porque jamais se resolve; pelo contrário, avança na noite, atormentando o sono do poeta.

É importante saber que essa “luta” que Gullar propõe e realiza neste seu livro de estreia não está desvinculada do contexto. Precisamente, a luta corporal que Gullar trava é contra a estagnação da literatura, que na época estava “condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas

contidas e sonetos”, como observa João Luiz Lafetá.² Em contraste com o rigor e o formalismo da chamada “Geração de 45”, os poemas que Gullar publica em 1954 negam as regras que impõem sempre uma mesma estrutura e um mesmo estilo para toda e qualquer expressão. Eles instigam a arte a criar-se a si mesma e a desafiar os limites da forma fixa e do léxico literário tradicional. No plano ideológico, a atitude reacionária dos “poetas de 45” estava em total consonância com o sentimento de acomodação política da intelectualidade do país, durante o Estado Novo e, posteriormente, nos governos “democráticos” do final dos anos 1940 e início dos 50. E em consonância, ainda, com o cenário de fragmentação intersubjetiva, que caracteriza esse momento de passagem da primeira para a segunda metade do século XX, marcado pelo desencanto com a humanidade após os extremos a que se chegara durante a Segunda Grande Guerra.

O movimento que é feito, na primeira parte do livro de Gullar, é o de saída de um espaço de penumbra e isolamento (o da forma fixa do poema) em direção ao de compartilhamento, metonimizado na imagem do espaço urbano. Mas, ao romper com esse “emparedamento”, o poeta se depara com um cenário também negativo, porque fragmentário e de grave desencanto. A luta corpo a corpo com as palavras atinge novas conotações e se torna mais e mais aguda (por vezes, até violenta). Especialmente nos poemas da série “As

1. ANDRADE. *José*, p. 121-123.
2. LAFETÁ. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar, p. 116.

revelações espúrias”, em que se travam fortes embates com o outro, identificado pela figura do tirano e do repressor, as palavras dão expressão à revolta da subjetividade contra mecanismos de controle sobre ela impostos. As armas do desejo e da imaginação se projetam contra uma realidade dura, assumindo um tom de negatividade e radicalidade, tanto no plano expressivo quanto no plano ideológico.

Para melhor desenvolvermos a leitura indicada acima, concentraremos nossas análises no “poema português” intitulado “8” e nas composições da série “As revelações espúrias”. Assim, seguiremos criticamente o movimento mencionado: de saída dos domínios de uma poética fechada para e imersão em um cenário também conturbado, em que serão travados muitos embates a fim de que se exprima com liberdade o que é da ordem da subjetividade. Começamos, porém, com uma breve revisão do que diz a crítica sobre os poemas de *A luta corporal*.

* *

Maria Zaira Turchi, ao propor a divisão da obra de Ferreira Gullar em fases, classificou o lirismo de *A luta corporal*, com o de *O vil metal* e o de *Poemas concretos/ neoconcretos*, de “lirismo solitário”. Segundo ela, o poeta busca, através de um vai e vem solitário com a linguagem, encontrar a poesia. Tal busca equivaleria à da própria identidade: “Trata-se de um lirismo solitário; o poeta mergulhado num forte subjetivismo

vê os seres debaixo de uma perspectiva que os isola em sua existência diferente”.³

Que nos poemas de *A luta corporal* o poeta está só, lutando com a linguagem, isso é inegável: “Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível”.⁴ Porém, importa considerar que a luta que aí se trava é por transcender a solidão, é por estabelecer com o *outro* uma intersecção constitutiva.

Assim é que, em *A luta corporal*, à busca da poesia e à de si mesmo soma-se a do *outro*: o “tu” que o “eu” procura debaixo das palavras:

Só o que não és conheço – e só o que não sou te procura, que o ser não caminha no ar. A palavra te cobre – e debaixo dela estás rutilante como um astro ou um pássaro vivo na mão. Separam-nos os vícios do corpo e a presença geral do dia.⁵

No final do ensaio “Traduzir-se”, ao indagar se os poemas de *A luta corporal* se situavam ou não numa dimensão também social, João Luiz Lafetá responde que sim: “Eles exprimiam um tormento do “eu”, mas exprimiam também [...] o isolamento terrível no qual vivemos dentro da sociedade. Neste sentido, eles davam concretude lírica a uma condição geral que é ao mesmo tempo a condição particular de cada um de nós”⁶.

3. TURCHI. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*, p. 81.

4. GULLAR. *A luta corporal*, p. 58

5. LAFETÁ. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar, p. 202.

6. GULLAR. *A luta corporal*, 2004, p. 26.

Esse isolamento, referido pelo crítico, é um aspecto distintivo da vida moderna, marcada pela vulnerabilidade e pela instantaneidade das relações humanas: o sujeito, lançado em meio à multidão, perde sua individualidade, à medida que se torna, também, incapaz de reconhecer a do *outro*. Tal forma de alheamento tem raízes no processo de constituição da cidade como espaço próprio à vida moderna, condicionada pelas estruturas capitalistas de produção e de mercado. Situação que fora expressa de modo fundador por Baudelaire, principalmente em seus poemas em prosa: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio da multidão ocupadíssima”.⁷

A questão do poeta, desde Baudelaire, é pois “povoar sua solidão”, rompê-la, de modo a se ouvir as muitas vozes que, no plano real, se calam ou são arbitrariamente silenciadas. Walter Benjamin, citando George Simmel, comenta a “visão” que se tinha do próximo, na época de Baudelaire. “Visão” que, segundo o filósofo, provinha de uma inquietação de origem peculiar e se caracterizava pela ausência da voz do *outro*:

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade

visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.⁸

Seguindo essa hipótese, não é que fosse impossível ver o *outro*; impossível era ouvi-lo e fazer-se ouvir por ele. No século XX, com a desagregação do espaço e a dispersão do homem, também a visão do mundo, a de si próprio e a do *outro* entram em crise. Sobre esse duplo processo de perda de contato com a realidade intersubjetiva (que envolve a visão e a audição), Octavio Paz afirma:

Todos los hombres, sin excepción, por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de la reunión. (...) cuando caímos en el sínfin de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula.⁹

Em “tempos sombrios” como o momento da passagem para a segunda metade do século XX (momento em que Gullar produzia os poemas de *A luta corporal*), o alheamento social e metafísico se agudiza e se torna ainda mais tensa a relação com o mundo, consigo próprio e com o *outro*. Primeiro, temos o problema da divisão dos homens em

7. BAUDELAIRE. *Pequenos poemas em prosa*, p. 67.

8. SIMMEL, *apud* BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 35-36.

9. PAZ. *La casa de la presencia: poesía e história*, p. 326.

10. LAFETÁ. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gular, p. 116.

11. De acordo com Alfonso Berardinelli, a base esquemática do que Hugo Friedrich considera a “estrutura profunda e transcendental da lírica moderna” seria representada pela obra de Mallarmé e Valéry. Assim, ao descrever essa “estrutura”, o crítico alemão estaria promovendo uma visão mais concernente à poética da poesia pura que ao movimento geral da lírica moderna. Berardinelli sintetiza, em poucas palavras, a compreensão da poesia moderna difundida por Friedrich, neste seu livro: Uma lírica que “não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente” (BERARDINELLI. *Da prosa à poesia*, p. 21).

campos ideológicos distintos (capitalismo/ comunismo), mas, antes, o da divisão da sociedade em classes. Temos, também, a crescente especialização do trabalho artístico, com a fragmentação do exercício criativo refletindo a fragmentação das relações sociais. Além disso, pesaram bastante, na época, os traumas pelas mortes e destruições causadas durante a II Grande Guerra e em outros conflitos, especialmente, os inspirados pelo Fascismo.

No Brasil, especificamente, temos os efeitos (ainda sentidos pela classe intelectual e artística) da repressão empreendida pelo Estado Novo, nos anos pregressos. E durante o Governo Dutra (1946-1951), a discussão política e social tanto se arrefece que, à sua imagem, a produção poética se estagna, “condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas contidas, sonetos”,¹⁰ como assinala Lafetá. Esse era, segundo o crítico, um momento de sectarismo ideológico profundo.

Dentre os fatores de ordem propriamente literária que, à época, implicaram no alheamento dos poetas nas “dobras” da linguagem e da forma, temos a crescente valorização da poética da poesia pura e do hermetismo, vertente da lírica moderna representada, especialmente, pelas obras dos franceses Stéphane Mallarmé e Paul Valéry.¹¹ O distanciamento quanto à realidade histórica e ao homem comum distingue o pensamento poético desses dois autores.

Valéry, que se dizia sofrer do “mal agudo da precisão”, viveu e expressou outro tormento: o do solipsismo. Pesando essas duas medidas, Michael Hamburger avalia que “a pouca consciência de outras vidas que não sejam a do artista e do pensador abstrato” limitou em muito a obra do autor de *Monsieur Teste*: “a precisão e a lucidez do pensamento de Valéry se tornariam uma moléstia por causa do ‘élétron positivo’ nele que repetia monotonamente: ‘Só há um eu. Só há eu. Só há eu, eu...’”¹²

No Brasil, temos a chamada “Geração de 45”, cultivando uma poética também afastada da realidade histórica, situada nas regiões solenes do sonho e do mito. Seu retorno às formas clássicas representou, para muitos, um retrocesso em relação ao Modernismo. Para outros, significou um avanço no processo de sofisticação da linguagem modernista, iniciado na década de 30, com Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima. José Guilherme Merquior, grande estudioso da poesia modernista do Brasil, é enfático ao considerar o programa poético da “geração de 45” uma “dege(ne)ração”¹³. A revolução estética empreendida pelos autores envolvidos com a “Semana de Arte Moderna de 1922” teria sido negada pelos “bons meninos” da “terceira geração”, e o contato com o público, renovado naquela primeira fase, teria sido traído. Merquior cita e avalia algumas das principais características da poética da “geração de 45”, tendo como parâmetro o Modernismo de 1920 e 1930:

12. HAMBURGUER. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*, p. 99.

13. MERQUIOR. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, p. 48.

Mas a linguagem de 45 é o avesso do poema-piada. Seu vocabulário parece nascido no dicionário de Cândido de Figueiredo. Suas imagens são “raras”, de rara anemia e abstração. Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22. A poesia pôs gravata. Uma seriedade difusa se espalhou pelo verso. E uma “construção” de falso ar pensado; como se os poetas, não chegando a meditativos, ficassem apenas meditabundos. Um passadismo parnasiano fez a sua “rentrée”. Da necessidade da forma se deduziu, com moderada inteligência, a imposição da forma. E o que foi pior, sem que fosse uma ordem de escola; foi antes engano coletivo e irreparável.¹⁴

A ligação de Ferreira Gullar com o cenário poético em que *A luta corporal* surge é bastante controversa. Partindo do exercício de uma poética igualmente tradicional, com os “Sete poemas portugueses”, o livro contesta as normas técnicas e formais que se impunham sobre a produção do momento, além da tendência a refugiar-se num espaço de penumbra e solidão.

O penúltimo desses poemas denuncia o teor da solidão sentida no interior de uma poética fechada em si mesma, voltada para um tipo de “transcendência vazia”: puro movimento da linguagem no entorno de si mesma. Os muros da forma fixa, além de barrarem o curso natural da poesia pelo tempo e o espaço históricos, prendem os sentidos das palavras num “recinto sem fuga”, onde sequer há “vestígios de vida putrescível”, isto é, vestígios de vida humana:

8

Quatro muros de cal, pedra soturna,
e o silêncio a medrar musgos, na interna
face, põe ramos sobre a flor diuturna:
tudo que é canto morre à face externa,
que lá dentro só há frieza e furna.

Que lá dentro só há desertos nichos,
ecos vazios, sombras insonoras
de ausências: as imagens sob os lixos
no chão profundo de osgas vis e auroras
onde milagres são poeira e bichos;

e sobretudo um tão feroz sossego,
em cujo manto ácido se escuta
o desprezo a oscilar, pêndulo cego;
nada regula o tempo nessa luta
de sais que ali se trava. Trava? Nego:

no recinto sem fuga – prumo e nível –
som de fonte e de nuvens, jamais fluis!
Nem vestígios de vida putrescível.
Apenas a memória acende azuis
corolas na penumbra do impossível.¹⁵

14. MERQUIOR. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, p. 51.

15. GULLAR. *A luta corporal*, p. 08.

O poema, em sua forma e sutura, representa a estrutura do espaço que descreve. Compõe-se de quatro estrofes, cada uma correspondendo a um “muro de cal”, e todas juntas formando um único recinto, rígido e autossuficiente (“pedra soturna”), equilibrado sobre suas próprias partes (“prumo e nível”). Ao todo, são vinte versos alexandrinos, divididos pelas quatro estrofes, de modo a constituir quatro blocos de cinco versos, ficando sempre um no meio como correspondente ao primeiro e ao último, pelo modo como rimam. As rimas, aliás, acentuam o sentido de “emparedamento” que na estrutura do texto observamos, e sugerem um alto sufocamento dos recursos sonoros no interior do verso. O vocabulário, como Lafetá avalia, é comum ao que predomina nos poemas dos autores ligados à “geração de 45”, na medida em que remete “a um universo abrandado de desespero em surdina, de solidão, incomunicabilidade”.¹⁶

O sujeito lírico situa-se no limite desse espaço que descreve, isto é, no intervalo entre o “fora” e o “dentro” de uma poética fechada em si mesma; mas situa-se de modo crítico, denunciando o que, no espaço interior, vê, ouve e sente. O que vê é quase nada: “desertos nichos” e “as imagens sob os lixos”, a experiência com o “vazio” expressa por meio de imagens desinteressantes e desagradáveis. O que ouve é, também, pouco considerável: “ecos vazios”, “sombrias insonoras de ausência”. A ausência, aqui, é principalmente de

voz humana (“vida putrescível”). E o que sente apresenta-se como resultado da nulidade dos sentidos perante um universo imagético e sonoro igualmente nulo: sente o *pathos* da solidão, a partir do qual tudo se apresenta como mórbido e sem força de expressão.

A solidão não é, pois, determinada apenas pela estrutura do espaço enunciatório, mas, também pelo que nele se situa. As coisas, “lá dentro”, não se relacionam constitutivamente, são alheias umas às outras e ao ser que, com elas, habita o lugar. A indiferença do tempo, que oscila com desprezo, conduz à sensação de impotência e de desamparo. E os limites da memória mantêm o sujeito preso a uma visão ultrapassada do mundo, em meio a corolas azuis que se acendem no “vazio” (“na penumbra do impossível”).

Depreende-se dessa leitura que o poema de forma fixa, voltado para si mesmo e em si mesmo fechado, é como um “recinto sem fuga”, em que nada flui, nem a própria poesia. As paredes da forma barram o fluxo da linguagem e da imaginação. As águas da poesia se esbarram nos muros da métrica, da estrutura estrófica e das rimas em cadeia. A luta com a linguagem, “lá dentro”, não chega a ser travada; o canto morre antes de alcançar o fora. Contraditoriamente, é de dentro da forma fixa que a voz crítica e irônica que se expressa no poema advém. O poema, conquanto estruturado sobre si próprio, é dito por uma voz que não está totalmente nele situada, o que

16. LAFETÁ. Traduzir-se: ensaios sobre a poesia de Ferreira Gullar, p. 130.

implica numa forte dissonância entre os elementos internos e os externos, e, assim, na própria conjuntura da luta. Essa dissonância tem origem no embate entre a voz irônica do sujeito lírico e a da tradição, representada pela estrutura lírica.

Ao destacar-se do espaço de isolamento e alienação (que é, segundo a compreensibilidade do poema, toda composição de forma fixa) o eu lírico se posiciona numa ordem diversa: ele está fora do espaço de dominação estética em que se afundam os *outros* (considerando que o retorno às formas clássicas constituía uma tendência da poesia brasileira, na época), embora, permaneça numa intensa luta por se libertar de todo do *pathos* (a solidão) implicado nessa experiência.

Nesta luta, o eu abre um clarão na estrutura do espaço discursivo de que se diferencia; esse clarão é o da linguagem: uma espécie de rasgo discursivo que divide o simbólico, constituindo-se como uma estratégia de oposição. Podemos dizer, com Rancière, que esta atitude do poeta de “sacudir a poeira das regras caducas e a pompa das expressões convenionadas”¹⁷ não encerra, apenas, um projeto de emancipação estética do lirismo.

Refere-se em primeiro lugar ao sujeito do poema, ao eu da enunciação lírica. Emancipar o lirismo quer dizer liberar esse eu de uma certa política da escrita. Pois os velhos cânones, aqueles que distinguiam os gêneros poéticos, suas regras próprias e sua dignidade respectiva, eram claramente políticos.¹⁸

Nesse “poema português”, intitulado “8”, o jogo dialético se dá, também, num nível imagético: mais precisamente, entre figuras de luz e treva (o que Alcides considera “fundo comum” de *A luta corporal* e de toda a poesia de Gullar¹⁹) e indica que, nesse espaço fechado da forma fixa, há sempre uma luz fina procurando submergir da escuridão e se expandir no mundo: uma luz que transcenda os condicionamentos sociais, existenciais e estéticos. Tanto os recursos sonoros (a dissonância) quanto os imagéticos (a obscuridade) denunciam o estado de fragmentação da produção poética, naquele momento.

O próximo e último poema dessa série sugere que o movimento do sujeito, entre as trevas e as luzes de um espaço poético fechado, deságua num outro espaço de total solidão: o espaço social da época. Como Maria Zaira Turchi salienta, ocorre aí um deslocamento, uma viagem de volta para o externo. Nas seções seguintes, o poeta percorre o mundo em busca da poesia, de si mesmo e do *outro*.

Em “O anjo”, o eu encontra o *outro*, olha-o, identifica-o, “tal se em profundo sigilo/ de mim o procurasse desde o início”.²⁰ Na solidão do *outro*, o eu se afunda. O embate entre esses dois corpos se dá com tamanha violência que a “neutra existência” do anjo logo “se quebra”. E desamparado, sozinho num palco feito de ruínas, o sujeito lírico se desespera, enquanto espera a morte.²¹

19. VILLAÇA. Gullar: a luz e seus avessos, p. 90.

20. GULLAR. *A luta corporal*, p. 09.

21. GULLAR. *A luta corporal*, p. 10.

17. RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 105.

18. RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 105.

Esse poema e os das séries seguintes (intituladas “O mar intacto”, “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”) apontam para uma interpretação comum: neles, o poeta percorre o mundo, entre imagens de destruição e ante um tempo que se corrói, indiferente aos homens que são, por sua vez, indiferentes uns aos outros. O desamparo que o sujeito sente é enorme, e a impotência ante o fluir do tempo só aumenta o seu desespero, como podemos ler em “As pêras”:

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

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

O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino

e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre nada.²²

Nesses versos, a fragmentação da sintaxe expressa, justamente, a fragmentação entre os homens e entre eles e as coisas. O verbo “passar”, nos últimos versos do trecho citado, aparece dividido (“pas-/sar”), o que nos leva a considerar que o próprio dizer do sujeito surge determinado pela desconexão interior e exterior que assola a sua relação com os *outros* e com o mundo. Por isso, é no “nada”, no vazio de sentido, que a sintaxe esbarra, configurando um cenário de desolação e desespero.

Conforme Lafetá, nesse poema as imagens de coisas em desagregação e da passagem indiferente e destruidora do tempo simbolizam “o alheamento entre as coisas” e “a desagregação física, o apodrecimento que conduz à morte ou que a segue – à morte, ponto máximo da perda do sentido”.²³ O próprio poeta, em depoimento, diz sobre esse seu texto que, nele, a distância entre as coisas representa a distância entre os homens. O dia comum, “dia de todos”, é o da diluição do humano na solidão dos objetos. “Quer dizer, o dia comum não é a solidariedade entre as pessoas, não é a comunicação de uma pessoa com a outra, não é a soma de interesses que

22. GULLAR. *A luta corporal*, p. 18.

23. LAFETÁ. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar, p. 141.

constitui a comunidade. Não, não. O dia de todos é a distância entre as coisas, quer dizer, as pessoas como as coisas estão todas isoladas e morrendo”.²⁴

Na seção “Os cavalos sem sede”, Gullar adentra num universo poético distinto do percorrido, marcado pela suspensão da realidade nas dobras da imaginação. Nesses poemas, a obscuridade sugere um cenário dividido: nos limites da subjetividade, da individualidade e da imaginação lírica, o eu procura o *outro*, procura situar-se positivamente em relação a ele, mas esbarra nas fronteiras sociais, existenciais e estéticas que insistem em isolá-los. A referência a nomes como “Harry”, “Joe” e “John” sugere a visão do *outro* como estrangeiro; então, como aquele que fala outra língua e que devém de outra realidade. Por isso, temos, nesses poemas, a distinta utilização do código linguístico: uma fala emperrada nos limites da comunicação. A crise de identidades (mais ainda, o choque de identidades) afeta tanto a linguagem que, aí, ela também entra em crise.

Nos poemas da seção “As revelações espúrias”, essa crise ganhará contornos mais definidos, à medida que se agudiza. A relação com o *outro* se expressa sob o signo da *paixão*: um *pathos* humano determina o *pathos* criativo dessas composições, marcadas pela agressividade da linguagem e pela presença do humor negro.

* * *

Murilo Mendes, em carta a Gullar logo após a publicação de *A luta corporal*, percebe a presença de um forte veio surrealista a animar os poemas do livro.²⁵ O próprio poeta maranhense reconhece que especialmente os textos da série “As revelações espúrias” foram escritos em proximidade com a técnica da escrita automática, embora sua ideia fosse sempre manter-se no concreto, e não atingir a dimensão do sonho: “Queria introduzir, na realidade, o delírio e o ‘deslimite’. Mas não queria sair do concreto. Não queria uma poesia de sonho. Apenas revelar o que há de delirante no real”.²⁶

Diversos críticos, ao comentar esses poemas, reportam-se, igualmente, à estética e ao pensamento da vanguarda liderada pelo francês André Breton. Antonio Carlos Secchin pondera que, em *A luta corporal*, o que devém dessas “impregnações surrealistas” tem um caráter “excessivamente datado”.²⁷ Thereza Domingues relaciona a desarticulação da linguagem e o movimento de descida ao inconsciente, patente nesses poemas, à linguagem automática e ao automatismo psíquico. “Ao tentar substituir a representação pela não-representação”, o poeta “avizinha-se da loucura”.²⁸

Maria Zaira Turchi, do mesmo modo, reporta-se à escrita automática como modo de se tentar chegar à origem, à “verdade que se esconde atrás da falsa aparência”.²⁹ Mas, para essa crítica, a relação da poesia de Gullar com o surrealismo se institui não apenas num nível estético ou psicológico.

24. GULLAR, *apud* LAFETÁ. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar, p. 145.

25. GULLAR. A trégua (entrevista), p. 35.

26. GULLAR. A trégua (entrevista), p. 35.

27. SECCHIN. *A luta corporal*, p. 125.

28. DOMINGUES. Ferreira Gullar e a palavra poética, p. 162.

29. TURCHI. *Ferreira Gullar; a busca da poesia*, p. 54.

A busca, nesses poemas, é sobretudo por uma “linguagem autêntica, reveladora dos seres e das coisas”; então, de uma linguagem reveladora da condição intersubjetiva que determina a especificidade das coisas e dos seres. A descida à sintaxe da prosa constitui uma descida à linguagem das coisas em fluxo, uma transitividade tão extrema que supera a si mesma.

Acreditamos ser possível ir além da questão da proximidade entre a técnica surrealista e a escrita poética de Gullar. Podemos, em nossa análise, tentar acompanhar os movimentos da linguagem a dar consistência a uma verdade escavada do fundo das aparências; e, assim, alcançar o ponto de ebulição dessas composições, aquele no qual as coisas e os seres põem-se em constante e intensa confrontação.

Mais que a técnica, o pensamento surrealista pode nos ajudar nessa tarefa. Principalmente, em sua relação com a sociedade burguesa e moralista daquele início de século XX. Na visão de Cláudio Willer, o fundamento e “a razão de ser” do surrealismo são, não a tentativa de revolucionar ou questionar a criação artística, “mas sim de repensar e refazer o homem, a sociedade, e a relação entre o homem e a sociedade, passando pela revalorização do *sujeito*, porém, entendido dialeticamente, como relação com o que lhe é exterior e com o inconsciente”.³⁰

Devemos, por isso, pensar o surrealismo, não como uma escola literária, mas como um “projeto de conhecimento” e de transformação radical da poesia e da sociedade. O termo “surrealismo”, tal como Breton o define, supõe uma descida vertiginosa nas zonas obscuras do real. A escrita surrealista (não reduzível ao automatismo psíquico) consiste num lançar-se da imaginação em esferas desconhecidas da realidade: aquelas, historicamente, negadas ou negligenciadas pela razão.

É nesta óptica totalizadora que é necessário compreender o ‘supra-real’, que, de modo nenhum, é o contrário do real, mas a reintrodução naquilo que habitualmente é considerado como real daquilo que era mantido à sua margem: “O supra-real não é o sobrenatural, princípio religioso transcendente. O supra-real é um princípio imanente. Não se deixa reduzir ao irreal e não se opõe portanto ao real. Distingue-se contudo daquilo que comumente é chamado real, porque o mostra sob um aspecto completamente novo. Une nele, com efeito, todas as formas do real”.³¹

Esse “aspecto completamente novo” a partir do qual a “verdadeira” face do “real” se mostraria seria alcançado a partir da liberação da imaginação e dos instintos, sobretudo, no exercício criativo com a linguagem: “a palavra, em si própria, beneficia de uma certa independência, em relação

30. WILLER. In: BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 15.

31. DUROZOI E LECHERBONNIER. *O Surrealismo*, p. 108-109.

32. DUROZOI E LECHERBONNIER. *O Surrealismo*, p. 113.

33. DUROZOI E LECHERBONNIER. *O Surrealismo*, p. 115.

34. DUROZOI E LECHERBONNIER. *O Surrealismo*, p. 213.

ao sentido que vulgarmente se lhe reconhece”.³² Daí, como característica própria do surrealismo, o uso de temas e de um vocabulário vulgar, recolhidos do cotidiano das ruas, mas trabalhados de modo inconventional, singular, sobretudo, por meio de imagens desvinculadas de um sentido imediato. Nos textos tipicamente surrealistas, há sempre uma intensa irrupção de imagens, a partir da qual o cotidiano explode, transgredindo os seus limites, indo “além do concebível e do dizível tais como os determina o pensamento majoritário”.³³

Embora, na primeira metade do século XX, a sociedade burguesa vivesse, ainda, tão apegada às convenções herdadas do século XIX, uma notável libertação do que fora, historicamente, reprimido podia ser sentida. A revolução empreendida pelo pensamento de Freud, no campo psicológico e no filosófico, atingiu, também, o campo social e o artístico. O assento dado pela psicanálise sobre a questão da sexualidade e da repressão preparou a época para a emergência de uma nova postura moral e ética.

Nessa direção, o surrealismo pregava “a revolta do que é profundamente humano contra as aparências sociais” e propunha “fazer tábua rasa de todas as convenções morais, a fim de fundar, sobre ‘a força pura do alento vital’, do Eros primitivo, uma ‘filosofia da existência’”.³⁴ A violência e a excentricidade das imagens produzidas nesta zona de profunda ebulição dos instintos seria uma arma contra as aparências e

as visões de um mundo sobredeterminado: “Soltando as feras do Desejo, os surrealistas visam destruir as aparências sociais que o hábito solidificou na realidade”.³⁵

Além disso, temos o *humor negro* como um modo distinto e irreverente de se rir do mundo que o esmaga. No surrealismo, o humor e o acaso objetivo constituem um modo de afrontar a realidade: “o humor objectivo e o acaso objectivo agridem a realidade em duas frentes, o humor em palavras sangrentas, o acaso decifrando a sua filigrana”.³⁶

A agressividade e a excentricidade que caracterizam o poema “Carta ao inventor da roda”, de Gullar, inscrevem-se nessa esfera subversiva do surrealismo. Um furioso sentimento de revolta, contido durante “oitocentos bilhões de sóis iguais-desiguais”, se recobra e investe-se contra aquele que o “talhou” e sobre ele exerceu uma dominação. Uma luta corpo a corpo é, então, travada no extremo limite entre a sociabilidade humana e a escansão da natureza:

O teu nome está inscrito na parte mais úmida dos meus testículos suados; inventor, pretencioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas, cuspo diariamente em tua enorme e curiosa mão aberta no ar de sempre ontens hojeficados pela hipocrisia das máculas vinculadas aos artelhos de alguns plantíngrados sem denodo. Inventor, vê, a tua vaidade vem moendo meus ossos há oitocentos bilhões de sóis

35. DUROZOI E LECHERBONNIER. *O Surrealismo*, p. 215.

36. DUROZOI E LECHERBONNIER. *O Surrealismo*, p. 272.

iguais-desiguais, queimando as duas unhas dos mínimos obscurecidos pela antipatia da proporção inelutável. Inventor da roda, louvado a cada instante, nos laboratórios de Harvard, nas ruas de toda cidade, no soar dos telefones, eu te amaldiço, e principalmente porque não creio em maldições. Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais, olha como todos os tristíssimos grãos de meu cérebro estão amassados pelo teu gesto esquecido na sucessão parada, que até hoje tua mão desce sobre a madeira sem forma, no cerne da qual todas as mecânicas espreitavam a liberdade que viria de tua vaidade. Pois bem, tu que inventaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos; (...) Agora estou aqui, eu, roda que talhaste, e que agora te talha e te retalha em todos os açougues de Gênova, e a tua grave ossada ficará à beira dum mar sujo e ignorado, lambido de dia ou de noite pelas ondulações dum mesmo tempo increscido; tua caveira acesa diante dos vendilhões será conduzida em pompa pelos morcegos de Saint-Germain-des-Prés. Os teus dentes, odioso berne deste planeta incorrigível, serão utilizados pelos hermafroditas sem amigos e pelas moças fagosíssimas que às duas da manhã, após toda a sorte de masturbação, enterram na vagina irritada e ingênua os teus queixais, caninos, incisivos, molares, todos, numa saudação à tua memória inexorável.³⁷

No próprio corpo do sujeito lírico se inscrevem as marcas do *pathos* que rege a sua relação com o *outro*: um *pathos*

violento e altamente erótico, uma vez que, não é em qualquer parte do corpo, mas, precisamente, nos testículos (uma das regiões obscuras da estrutura física masculina e da estrutura moral) que esta afecção se grava. Assim, temos o corpo como último reduto de uma identificação perdida entre o eu e o *outro*; e, posto que macerado pelo estranhamento causado nessa situação, o corpo como suporte último da reação do eu lírico ao sofrimento imposto. A fonte do sofrimento do corpo do sujeito lírico é o corpo do *outro*.

Logo na segunda frase, a acusação do *outro* como “pretencioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas” ridiculariza-o num plano estético, mas também, num plano histórico: o “inventor da roda” é descrito como uma espécie de “cantor” (um “bobo da corte”) de um tempo orientado em vistas ao progresso material e tecnológico (“Inventor da roda, louvado a cada instante, nos laboratórios de Harvard, nas ruas de toda cidade, no soar dos telefones”). É descrito, ainda, como protótipo daqueles que vivem presos às convenções sociais (“sempres ontens hojeficados pela hipocrisia das máculas”), aqueles que não ousam criar um novo tempo (“plantíngrados sem denodo”) e se submetem em tão alto grau ao “princípio de realidade”. O “inventor da roda” seria, também, extremamente vaidoso, qualificação que aponta para o estágio atual da sociedade ocidental, “que erige o individualismo e a realização pessoal como modelos”.³⁸

37. GULLAR. *A luta corporal*, p. 32-33.

38. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 21.

O tom raivoso do discurso se intensifica ao ponto de o sujeito lírico se dirigir ao *outro* com impropérios e ofensas pessoais: “Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais”, “tu, vira-bosta, abana-cu”, “sacana”, “perdigoto”, “odioso berne deste planeta incorrigível”. E com ameaças insolentes ou ataques imponderáveis: “Agora estou aqui, eu, roda que talhaste, e que agora te talha e retalha em todos os açougues de Gênova, e a tua grave ossada ficará à beira dum mar sujo e ignorado”.

No mesmo passo, temos a revelação do que o *outro* fez para que o eu lírico reagisse com tanta violência. É que, ao criar a roda, o “inventor” criou os principais instrumentos da dinâmica histórica, aqueles que regem a vida na civilização:³⁹ a exploração física e moral do mais fraco (“o maquinismo sevicioso, que rói meu fêmur como uma broca que serra meu tórax num alarma nasal de oficinas de madeira”); a alienação e o sucateamento da capacidade mental e crítica (“olha como todos os tristíssimos grãos de meu cérebro estão amassados pelo teu gesto esquecido na sucessão parada”); a repressão dos instintos sexuais como forma de controle social (“tu inventaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos”); e o assujeitamento do indivíduo a uma realidade composta por ansiedades e frustrações insuperáveis (“tu, sacana, cuja mão pariu toda a inquietação que hoje absorve o reino da impossibilidade visual”).

A repressão sexual seria o modo mais eficaz de conter as forças subversivas da natureza humana. Como afirma Camille Paglia, “o sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos”.⁴⁰ Nesse sentido, é uma ilusão pensar que exercemos, tão completamente e inapelavelmente, o poder sobre os impulsos naturais. “O homem civilizado esconde de si mesmo a extensão de sua subordinação à natureza”.⁴¹

No poema de Gullar, o *pathos* criativo, expressa a revolta da natureza humana contra a imposição civilizatória. Daí, a alta carga de agressividade que caracteriza seu discurso, uma “agressividade que se obtém através de termos pesados ou chulos, no desprezo da suavidade, na compreensão de que a poesia pode não ser requinte, pode ser também grossura proposital”.⁴² Esse aspecto constitui, para Lafetá, o caráter inovador de *A luta corporal*.

A beleza, a limpeza e a ordem, três das exigências principais da civilização, são aí atacadas com um discurso grotesco, torcido e retorcido, além de composto por um vocabulário chulo e que beira a obscenidade. Isso porque a natureza, cuja seiva o poema expressa, é um espetáculo de destruições e criações desordenadas; ela é, como Paglia observa, “a mais desbocada de todos nós”.⁴³

39. O termo “civilização”, segundo Freud (1974, p. 109), “descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais e que servem a dois intuitos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos”. A respeito deste último, dos relacionamentos sociais, Freud (1974, p. 115) explica que é como tentativa de regulá-los que o elemento civilização entra em cena: “Depois que o homem descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que o outro homem trabalhasse com ele ou contra ele” (FREUD. *O mal-estar na civilização*, p. 119). Assim surgem as convenções e as adversidades que distinguem a vida civilizada.

40. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 15.

41. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 13.

42. LAFETÁ. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar, p. 135.

43. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 27.

44. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 17.

45. De acordo com Paglia, o dionisíaco é a fluidez ctônica da natureza. “Eu já disse que não há objetivo na natureza, só a terrível erosão da força natural, salpicando, dilapidando, triturando, reduzindo toda matéria a fluido, à grossa sopa primal da qual brotam novas formas, arquejantes por vida. Dioniso era identificado com líquidos – sangue, seiva, leite, vinho”. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 39.

O tom de deboche aproxima esse poema de Gullar do “humor negro” que distingue as composições do surrealismo. Por meio deste tom, se registra a explosão de uma realidade *ctônica* (relativa às entranhas da terra, o “triturar cego da força subterrânea”⁴⁴) em contraponto à realidade civilizada. A sintaxe, igualmente, é manifestação de um domínio *dionisíaco*.⁴⁵ Seu caráter fluido e extravagante suscita uma espécie de transitividade desabrida, que supera todo limite entre a expressão e a comunicabilidade. As palavras seguem o fluxo dos desejos, sentimentos e pensamentos contidos, por tanto tempo, no subsolo da massa psíquica, e que, agora, despontam, seguindo o curso apenas de sua própria força, num movimento irrefreável pelo espaço intersubjetivo.

Nos poemas da série “As revelações espúrias”, uma força *ctônica* submerge do fundo das coerções sociais, existenciais e estéticas. O *Ctônico*, na acepção de Camille Paglia, é equivalente a *dionisíaco*, e *dionisíaco* é equivalente a *paixão*: um reino de emoção, violência e caos.

Desde o romantismo, a arte e os estudos da arte tornaram-se veículos para explorar a vida emocional reprimida do Ocidente, embora jamais saberíamos disso se julgássemos por metade da tediosa erudição que brotou a sua volta. A poesia é o elo de ligação entre o corpo e a mente. Toda idéia na poesia se funda na emoção. Toda palavra é um apalramento do corpo.

As múltiplas interpretações que cercam um poema refletem a violenta incomunicabilidade da emoção, na qual a natureza faz o que quer. Emoção é caos. (...)

Emoção é paixão, um *continuum* de erotismo e agressão. Amor e ódio não são opostos: há apenas mais paixão e menos paixão, uma diferença de quantidade, não de espécie.⁴⁶

Amor e ódio, numa intersecção conflituosa, borram de contrastes o poema “Carta de amor ao meu inimigo mais próximo”. Um sentimento diferente daquele que impera em “Carta ao inventor da roda” impulsiona o sujeito lírico desta outra composição a querer estar na presença do *outro* e com ele se relacionar de modo menos grave. A luta corpo a corpo ganha, aqui, contornos indefinidos: é violenta e, ao mesmo tempo, afetuosa:

Espero-te entre os dois postes acesos entre os dois apagados naquela rua onde chove ininterruptamente há tempo; procuro tua mão descarnada e beijo-a, o seu pêlo roça os meus lábios sujeitados a todos os palimpsestos egípcios; cruzas o mesmo vó fixado num velho espaço onde as aves decoram e o vento seca retorcido pelo grave ecoar das quedas capilares; apalpo o teu cotovelo, amor, teu cotovelo roído pelo mesmo ar onde os olhares se endurecem pela cicatrização das referências ambíguas, pela recuperação das audácias, pelas onomatopéias das

46. PAGLIA. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p. 28.

essências; amor!, vens, cada sono, com tuas quatrocentas asas e apenas um pé, pousas na balaustrada que se ergue, como uma pirâmide ou um frango perfeito; do meu ombro à minha orelha direita, e cantas:

ei, ei, grato é o pernilongo aos
corredores desfeitos
ei, ei Ramsés, Ramsés brinca com
chatos seculares

bem, quero que me encontres esta noite na lagoa Rodrigo de Freitas, no momento exato em que os novos peixes conhecem a água como não conheces jamais o ar nem nada, nada. Iremos, os dois, como um gafanhoto e um garfo de prata, fazer o percurso que nasce e morre de cada pé a cada marca, na terra vermelha dos delitos, queridinho!⁴⁷

Aquele a quem o eu lírico se dirige como “amor” é, paradoxalmente, seu “inimigo mais próximo”. O tom grave do discurso e o movimento abrupto da sintaxe inscrevem o poema na mesma dimensão subversiva que caracteriza o poema anterior. Aqui, do mesmo modo, é a natureza que se manifesta, mas a partir de uma relação menos conflituosa com a cultura: o “garfo” e o “gafanhoto”.

O eu lírico não apenas ao *outro* se reporta; ele o evoca, enquanto o espera “entre os dois postes acesos e os dois

apagados naquela rua onde chove ininterruptamente há tempo”. Essa espera não nulifica o sentido da busca que o sujeito vem empreendendo, desde os primeiros poemas do livro. A procura, aqui, é do *outro* como instância física, corporal, uma busca estimulada pelo desejo erótico, que leva o eu lírico a ouvir a voz do *outro* em sua própria voz. A espera é um momento de relance na fantasia; pela imaginação realiza-se o mistério do encontro.

Uma atmosfera de sonho e delírio leva o poema a superar “os vícios do corpo e a presença geral do dia” que, como se afirma em “Carta do morto pobre”, isolam o eu e o *outro* em campos distintos. Pela superação dos limites do espaço e do tempo, pela imersão da linguagem numa realidade diversa, o sujeito recupera a identificação perdida com o *outro*, mesmo que apenas imaginariamente. É que, como vemos no final, ele continua à espera do *outro*, numa luta contra a solidão e a ansiedade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. **José**. In: **Nova reunião**: 23 livros de poesia, vol. 01. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Mauritu Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

47. GULLAR. *A luta corporal*, p. 33-34.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DOMINGUES, Thereza da C. A.. Ferreira Gullar e a palavra poética. **Revista Verbo de Minas**. Juiz de Fora, v. 6. N. 11/12, p. 151-182, 2007.

DUROZÓI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo**. Coimbra: Almedina, 1972.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. In: **Edição brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. Vol. 21.

GULLAR, Ferreira. A trégua (entrevista). In: **Cadernos de literatura brasileira**. Nº 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.

GULLAR, Ferreira. **A luta corporal**. In: GULLAR, Ferreira. **Toda poesia** (1950-1999). 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: LAFETÁ, João Luiz e PRADO, Antonio Arnoni (Orgs.). **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. **Obras completas I. La casa de la presencia**: poesía e historia. 2. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SECCHIN, Antonio Carlos. A luta corporal. In: SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

TURCHI, Maria Zaira. **Ferreira Gullar**: a busca da poesia. Rio de Janeiro: Ed. Presença, 1985.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. In: **Cadernos de literatura brasileira**. Nº 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.