

CHAMAR OS FÓSSEIS À FALA

Marcia Bianchi

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: A observação de que há uma contínua interseção entre filosofia, literatura e psicanálise capaz de produzir novos discursos e novas formas expressivas do pensamento. Essa interseção é o que desejo pensar na poesia de Ferreira Gullar em seus elementos constituintes, imagens recorrentes que emergem de modo divergente e ao mesmo tempo complementar em sua poesia.

Palavras-chave: Interseção. Poesia. Imagens

Então, de repente, palavras, vozes, ecos, coisas que estão dentro de você começam a despertar, a se fazer ouvir, a se comunicar entre si [...] São muitas vozes falando, as quais você vai tecendo. (Ferreira Gullar)

A escolha do poema “Muitas Vozes” (1999) para inaugurar este momento de diálogo com a poesia de Ferreira Gullar obedece a uma razão estratégica. Isso porque ele revela ao leitor uma das características marcantes da poesia do autor: a presença constante de imagens recorrentes. Claro que não se trata de uma novidade; no entanto, quero chamar a atenção para o modo como os arranjos das imagens vão sendo reconstruídos nos poemas, como essas imagens são retomadas e refuncionalizadas ao longo da produção poética do autor.

Do conjunto de imagens que compõem a obra, algumas parecem acentuar mais a percepção, a emoção da descoberta e o risco de escavar, o qual se constrói pela leitura. No quadro de representação que o objeto ganha no poema, o diálogo que se tenta escavar pode passar pelo mesmo processo de percepção. Assim, todo esse universo de imagens materializadas na e pela linguagem, na minha intenção de leitura, constituem traços. É essa constatação que se procura desdobrar através do poema “Muitas Vozes”.



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Nele, os traços recorrentes “azul” e “pera” permitem esse mergulho na poesia como se ela fosse um “Bloco Mágico”. Assim, nesse momento da escavação, a prioridade se faz no traço “azul”; o traço “pera” vem somente tangenciado. Uma definição de traço que justifica o trabalho de escavação é proposta por Freud, em uma nota sobre o “*Bloco Mágico*”, que diz:

A superfície do Bloco Mágico está limpa e mais uma vez capaz de receber impressões. No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível. Assim, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como numa lousa, mas traços permanentes do que foi escrito como num bloco comum de papel: ele soluciona o problema de combinar as duas funções dividindo-as entre duas partes em sistemas componentes separados mas interrelacionados. Essa é exatamente a maneira pela qual, segundo hipótese que acabo de mencionar, nosso aparelho mental desempenha sua função perceptual.¹

A conversa que se tenta instaurar a partir de traços visa iluminar e discutir a tessitura de imagens na poesia de Gullar. A partir das leituras é que se viabiliza a construção dessa espécie de mosaico de cenas, palavras, imagens e silêncios. Tudo se movimenta, tudo muda como se girássemos um caleidoscópio; ora o que se apresenta é um universo azul, ora são as peras, ora são os galos; um mecanismo acelerado pela matéria e pela memória, criando o problema das relações que as imagens vão tecendo na poesia. Não somente o problema das relações, mas, sobretudo, das tensões que essas relações estabelecem com a presença das imagens no universo poético.

Faz-se necessário, com efeito, observar melhor a recorrência das imagens e como ocorre o deslocamento dessas imagens em cada momento de criação. Essa observação gira em torno de dois eixos: singular e plural. Entre a singularidade do poema e a pluralidade da poesia, o movimento ocorre da periferia para o centro; nesse sentido, é possível observar melhor como os fios vão sendo tecidos em cada poema. No caso do poema “Muitas Vozes”, é justamente esse processo que ocorre: da periferia, eixo singular, é possível chegar ao centro, eixo plural, que é *Toda Poesia*², e tentar entender a construção dos traços:³

¹ FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 250-285. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 19), p. 256-257.

² *Toda Poesia* é a obra que reúne toda a produção poética de Ferreira Gullar a partir de *A Luta Corporal* até *Barulhos*. Mas no ano de 2000, em comemoração aos 70 anos do poeta, a José Olympio fez uma edição comemorativa incluindo em *Toda Poesia* o livro *Muitas Vozes* (1999). Acompanha essa edição um CD com trilha sonora de Egberto Gismonti e sobre ela a voz aguda de Gullar. Para a escrita deste artigo, as referências dos poemas estão em *Toda Poesia*, 6. ed., 1997, conforme consta nas referências.

³ GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 55.

Muitas Vozes

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

(estamos todos nós
cheios de vozes
que o mais das vezes
mal cabem em nossa voz:

se dizes *pera*,
acende-se um clarão
um rastilho
de tardes e açúcares
ou
se *azul* disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

A água que ouviste
num soneto de Rilke

os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)

a boca fria
da moça
o maruim
na poça
a hemorragia
da manhã

tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente
um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala.

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido

O movimento caleidoscópico de imagens gera traços que são essa pluralidade de momentos, e ele ocorre à medida que os choques vão acontecendo no universo poético. Os traços giram em torno de duas imagens: *pera* e *azul*. À primeira vista, tanto a imagem da “*pera*” quanto à imagem do “*azul*” são meras representações de coisas do cotidiano observadas pelo poeta, mas o movimento que as duas imagens fazem acontecer tem tudo a ver com a memória e, principalmente, com o choque, o espanto. Com essas imagens é possível concretizar o plano inicial dos movimentos singular e plural; da periferia de “Muitas Vozes” o que se vislumbra com os arranjos feitos pelo poeta é o movimento plural, os ecos, as vozes e as ruínas que vão sendo escavadas com os resíduos da linguagem, assim como na imagem do *azul*, que vai ganhando uma dimensão maior a partir das escavações realizadas pela análise. Lembrando a lição de Walter Benjamin “o homem que escava”:

Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entrega aquilo que recompensa a

escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador.⁴

Por analogia, recorda-se uma passagem escrita por Derrida na qual a impressão pode ser lida como um arquivo, processo que ocorre com as duas imagens no poema em análise e que chama a atenção pelo seguinte: a grafia dos dois substantivos, “pera” e “azul”, aparece diferenciada das demais palavras no poema, esse detalhe reforça a ideia de traço, como um arquivo, pois o traço está armazenado e pode ser acionado pelo choque, memória voluntária⁵ que

inscrevendo ainda a inscrição, comemora à sua maneira, com efeito, uma circuncisão. Este momento muito singular é também o documento de um arquivo. De modo reiterado, deixa rastro de uma incisão diretamente na pele: mais de uma pele, em mais de uma era. Literal ou figurativa. A estratificação folheada, a superimpressão peculiar destas marcas parecem desafiar a análise. Acumula muitos arquivos sedimentados, alguns dos quais são escritos diretamente na epiderme de um corpo próprio; outros sobre o suporte de um corpo “exterior”. Sob cada folha abrem-se os lábios de uma ferida para deixar entrever a possibilidade abissal de uma outra profundidade prometida à escavação arqueológica.⁶

O momento muito singular da criação de um arquivo é o rastro de uma incisão diretamente na pele ou em mais de uma pele. Segundo Derrida, essa singularidade é a marca. No caso do poema, que não é matéria orgânica, a incisão ocorre por meio da marca gráfica, pela forma como aparece impressa em que se observa o processo de repetição daquilo que está armazenado. O arquivo ocorre como um desdobramento de situações e imagens vivenciadas, ele compõe o conjunto de traços mnêmicos, memória voluntária. Essa ideia parece se aproximar daquela definida por Freud, já comentada, com relação ao “Bloco Mágico”, a prancha de resina ou cera castanha que ele relaciona com os mecanismos do aparelho mental e que funciona a partir de traços armazenados. Os traços estão armazenados na prancha de cera, bem como na memória. O dispositivo que aciona o traço na cera é a luz e essa luz no aparelho mental pode ser o choque, o espanto, e ele não ocorre por acaso, é voluntário. Uma cena, um choque, pode trazer à luz da memória momentos e imagens vivenciados no passado, mas que, descortinados pelas lembranças, passam a ser presentes. No poema “Muitas Vozes” esse mecanismo é acionado no momento de choque que a leitura

⁴ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Obras escolhidas*: rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. v. 2. 3. Reimpressão, p. 239.

⁵ “A produção dessa percepção “novinha em folha”, “matinal”, faz parte do ofício artístico, e é comandada, segundo Baudelaire, pela memória voluntária. Nessa combinatória entram também os materiais do inconsciente, assim como os momentos de choque; eles são estruturados pelo espírito analítico, seguindo um ideal poético [...]”. BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da memória em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 329.

⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p. 33.

descortina, ativado pela lembrança da presença das mesmas imagens em outros corpos, poemas. O poema é um arquivo, e as imagens do “azul” e da “pera” são traços armazenados na escrita — impressão gráfica — e na memória do poeta, que aciona no mesmo processo a memória do leitor, conforme este percorre a obra do autor.

Os primeiros versos do poema são uma espécie de anúncio de vozes, o alarido, caracterizada por dois pontos: “Meu poema/ é um tumulto”: se há tumulto, há falação, há barulho, há aliteração e ela espalha a sonoridade junto ao ruído de vozes: “a fala/ nele fala/ alarido/ de vozes/ das vezes/ nossa voz”. A repetição de sons vocálicos dá ao poema uma assonância e um ritmo que se juntam ao plano sintático, no qual “fala” e “vozes” substantivam uma percepção que passa pelo ouvido. Para sentir o poema, é preciso educar o ouvido: “Meu poema/ é um tumulto, um alarido:/ basta apurar o ouvido”. É interessante observar que, em nível sintático, o desfecho do poema repete uma parte do enunciado dos primeiros versos. Nos últimos versos, os dois pontos assinalam uma explicação: “basta apurar o ouvido” e, no campo sonoro, a repetição das vogais terminais dos substantivos acentua a assonância da vogal “o” e a estridência da vogal tônica “i”, fazendo emergir um movimento sinestésico que mexe com os sentidos: alarido/ouvido. Ao elemento sonoro alia-se o sensorial, que abre espaço para a representação da imagem como se fosse necessário sentir sua presença além da escrita, por isso a necessidade de “apurar o ouvido”. O sentido apurado nos versos “acende-se um clarão/ um rastilho” relaciona-se à presença da memória voluntária, as duas imagens, “pera e azul”, acendem esse clarão. O procedimento lembra a luz que aciona os traços armazenados no “Bloco Mágico” — o qual é, também, um procedimento de memória voluntária — e possibilita o reconhecimento desses traços através da impressão no corpo do poema. Tal constatação permite o reconhecimento dessas imagens como elementos formais no conjunto da poesia de Gullar.

É preciso educar os cinco sentidos para penetrar nas vísceras do poema. Ouvir o ruído da água, do capim, sentir o sabor de hortelã e também a alegria, são as coisas na natureza mais profunda, a imanência do ser e dos objetos no ato mais cotidiano de existir, em sua materialidade e em sua natureza particular, que vão se desdobrando em uma série de metáforas e comparações. Esse é um momento no qual o poeta convida seu leitor a ouvir essas vozes: “(estamos todos nós/ cheios de vozes [...])”. A percepção do conjunto de vozes que compõem o poema é uma condição para que se possam escavar suas ruínas.

Entre barulho e silêncio, a sonoridade se arrasta e vai da “boca fria” à “hemorragia”, até que o espanto ocorra, disparado por uma suposta “ventania” e, com ele, a sonoridade da

paranomásia chama os fósseis à fala. Tudo faz parte do mecanismo “que o poema dispara”, basta sentir.

É inteligente o arranjo de composição para trazer os fósseis à fala, esse jogo estabelecido pelo poema que ora fala de imagens, ora de sensações, ora se cala, para que sua voz seja ouvida e faça emergir esse choque,⁷ momento em que as tensões são evidenciadas, materializadas na fala. O trabalho de escavação realizado pelo poeta, que é revolvido pela análise, lembra a atividade de um arqueólogo que busca, nos resíduos da linguagem, os traços armazenados que, sob luz apropriada, podem ser analisados, pois “depende exclusivamente do trabalho analítico obter sucesso em trazer à luz o que está completamente oculto. Para o arqueólogo, a reconstrução é o objetivo e o final de seus esforços”.⁸

Freud faz referência ao trabalho do arqueólogo e do analista, ao analisar a atividade de ambos, que ocorre entre a comparação da memória do sujeito e a tentativa de recuperação de cidades soterradas. Ele compara a existência de diversos estágios biográficos do eu, na memória, com as diversas feições históricas de uma cidade. Essa tentativa de recuperação de ruínas permite aproximar os pensamentos de Freud e de Walter Benjamin. Assim, embora as preocupações de Freud tenham por objetivo o campo da análise, seu deslocamento para o campo da análise literária não parece fora de propósito. O poema, no caso, é o depositário de restos e escombros, espécie de terra desolada, que insiste em se fazer notar.

Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permanecerem em pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai sua inferência a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutidos a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram.⁹

Os restos, os escombros, as ruínas são elementos utilizados tanto pelo arqueólogo quanto pelo artista para recompor quadros. O trabalho de recomposição é de grande

⁷ Susan Buck-Mors no ensaio “Estética e Anestésica” situa o choque, na esteira de Walter Benjamin, como a essência da experiência moderna: “Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogos, o choque é a essência mesma da experiência humana. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm correspondência em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire: ele ‘situou a experiência do choque no centro mesmo da sua obra poética’. E apresenta em nota explicativa o que diz Baudelaire a respeito do choque: ‘Baudelaire fala de um homem que mergulha na multidão como um reservatório de energia. Circunscrevendo a experiência do choque, ele chama isso de um caleidoscópio dotado de consciência’”. BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: Revista de Literatura*, Florianópolis: EdUFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996, p. 22.

⁸ FREUD, 1996, p. 278.

⁹ *Ibid.*, p. 277. Grifos meus.

relevância, pois faz imagens ganharem luz novamente. O trabalho do poeta e, após este, o trabalho do leitor, nesse sentido, é semelhante ao do arqueólogo. O poeta busca na materialidade da linguagem a abstração da memória e, nos resíduos de ambas, recompõe um quadro poético: um exemplo desse procedimento é o poema “Muitas Vozes”. É esse caminho que é trilhado para fazer as escavações necessárias, como um leitor-arqueólogo. O poema abre os traços para a análise, apresenta a coisa necessária, a poesia necessária. Como diz Gullar, em entrevista concedida a Ferraz¹⁰: “Escrever para mim é uma viagem, uma experiência extraordinária, mas para isso ocorrer é preciso que haja necessidade[...] Eu sempre fui assim, sempre escrevi o poema necessário”.

A memória traz à cena poética elementos do passado e os tornam presentes, detectáveis a partir de objetos, situações ou palavras que, metonimicamente, fazem com que eles emerjam, e talvez a cena poética presente envolva esses elementos em uma nova sintaxe. Assim, para falar do traço “azul” presente no poema “Muitas Vozes”, a periferia, como momento inaugural que a posteriori se estende por *Toda Poesia*, é possível entrever uma cadeia de significantes que a própria imagem arrasta em seu deslocamento e que inunda a poética de Gullar. Essa mancha azul, imagem recorrente, se arrasta por toda a poesia e, à medida que a leitura avança, arrasta com ela o desejo de reconhecimento dos inúmeros momentos. Por isso, faz-se necessário delimitar alguns poemas, e esse processo vem desencadeado pela percepção que se sente no decorrer da leitura. O movimento que as “muitas vozes” geram a partir das representações de “pera” e “azul” fazem com que as escavações aconteçam nos seguintes poemas: “Barulho” (1987), “Mancha” (1987) e “Memória” (1975).¹¹ Os poemas citados aparecem para concretizar a tentativa de pesquisa de como os traços “pera” e “azul” são imagens recorrentes na poesia de Gullar, na matéria e na memória, e como eles se deslocam pela poética como memória voluntária.

O primeiro resíduo de linguagem que se propõe para esta nova escavação é o traço “azul” e, meio na contramão, o poema escolhido é “Barulho”, que considero ser um desdobramento de “Muitas Vozes”, porque traz com ele imagens e ecos que merecem ser revistos e reescutados. No plano sintático, como em “Muitas Vozes”, os dois primeiros versos vêm sucedidos de dois pontos para anunciar que barulho é esse de que se fala:

¹⁰ FERRAZ, Heitor. Ferreira Gullar: a poesia necessária. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo: Lemos Editorial, n. 3, p. 23-31, out. 1997.

¹¹ As referências bibliográficas dos poemas são apresentadas no decorrer das análises.

BARULHO

Todo poema é feito de ar
apenas:

a mão do poeta
não rasga a madeira
não fere
o metal
a pedra
não tinge de azul
os dedos
quando escreve manhã
ou brisa
ou blusa
de mulher

O poema
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é barulho
quando rumoreja
ao sopro da leitura.¹²

O dístico inicial do poema, no plano semântico, evoca o silêncio, abstração, que ao poucos vai sendo preenchido por um elemento simbólico bem marcante: “a mão do poeta”. Ela inicia o movimento de construção de outras imagens que, juntas, vão tecendo o poema. A mão do poeta é sublime, não é violenta, “não rasga/ não fere” a matéria do poema, nem é desajeitada, “não tinge de azul/ os dedos”. O elemento plástico representado pelo azul alia-se à materialização da escrita. Desta cena, pode-se extrair algumas observações, por exemplo, o confronto entre o artista plástico e o poeta, já que as duas atividades são exercidas por Gullar: o poetar e o pintar. A mão que escreve é a mesma que pinta e sente o metal, a pedra e o azul. No entanto, parece que a atividade de poetar é construída através da luta com as palavras.¹³

A mão do poeta escreve a matéria que não é palpável, é pura abstração, como o barulho, mas que pode ser ouvida pela inquietação da leitura, “o sopro da leitura”, e este sopro vem dialogar com a ventania, numa clara evocação que aparece no poema “Muitas Vozes”: “uma ventania/ (que o poema dispara)”. Observa-se que há sempre um elemento sinestésico

¹² GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 6. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 340.

¹³ É como diz Drummond: “Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã/ [...] Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o embate”. ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: _____. *Antologia poética*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 182.

para desencadear a movimentação de sentidos do poema e despertar sentidos no leitor.¹⁴ É possível, dessa forma, perceber o caráter visceral da poesia de Gullar, pois há o imbricamento da matéria, corpo orgânico, com as imagens do mundo, as coisas. A percepção do poeta, das coisas do mundo, é transcendida para a poesia, mas não com a intenção de explicar o mundo: “O poeta não quer explicar o mundo, mas somente mostrá-lo. Ele vai mostrando a existência e refletindo. Ele está sempre descobrindo no particular, não no geral, no contingente da vida”¹⁵. Quando o poeta diz que “não tinge de azul/ os dedos/ quando escreve manhã/ ou brisa/ ou blusa/ de mulher” pode ocorrer uma apreensão do que no mundo natural se oferece como matéria de poesia. O simples fato de tingir a mão para representar uma natureza plástica, por exemplo, já é motivo para um poema. Mas a cena é maior quando, ao pegar a caneta para escrever, literalmente, sua mão não está manchada, e sim o poema, ele tem a mancha “azul” em sua memória, o traço. Tal constatação acrescenta mais força à presença do traço “azul” na poesia de Gullar e ajuda também a explicar o fato de o poema “Barulho” (1987) fazer parte de sua última publicação em poesia, antes de *Muitas Vozes* (1999), como é, também, o caso do poema “Mancha” que aparece a seguir.

Os elementos que rumorejam no sopro da leitura de “Barulho” fazem com que a memória se aguçe e rumoreje o barulho do cotidiano, agora ouvido dentro de um quarto, “O meu quarto”, uma espécie de cena prosaica que fala também de barulhos, como o bater de um martelo. A referência é ao poema “O Martelo”¹⁶ de Manuel Bandeira. A movimentação da cena descrita no poema começa pelas rodas do trem que rangem: “As rodas rangem na curva dos trilhos”, e parece que só mesmo o poema é capaz de arquivar os barulhos do cotidiano, mais precisamente, de salvá-los: “Mas eu salvei do meu naufrágio/ Os elementos mais cotidianos”. Esses elementos são colhidos no interior da natureza: “Do jardim do convento/ vem o pio da coruja/ Doce como um arrulho de pomba/” e, no compasso do poema, a certeza: “Sei que amanhã quando acordar/ Ouvirei o martelo do ferreiro/ Bater corajoso o seu cântico de certezas/”. Os elementos mais cotidianos tecem as vozes nos poemas que são espécies de arquivos, eles guardam a água do soneto, o martelo do ferreiro que bate, o canto das peras que apodrecem, maçãs como seios murchos, o canto do galo, enfim, infinitas vozes.

¹⁴ “A educação dos sentidos consiste precisamente no conjunto das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza à medida que a impressão se repete, a conexão se consolida”. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 105.

¹⁵ GULLAR, Ferreira, apud FERRAZ, Heitor. Ferreira Gullar: a poesia necessária. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo: Lemos Editorial, n. 3, p. 23-31, out. 1997, p. 27.

¹⁶ BANDEIRA, Manuel. O martelo. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 168.

“Mancha” pode vir a ser o poema mais singular que se possa acrescentar a este percurso de leitura. Ele é uma espécie de testemunho da presença do traço “azul”, memória voluntária, e reforça a ideia da presença reiterada e reiterativa de algumas imagens na poesia de Gullar:

Mancha

Em que parte de mim ficou
aquela mancha azul?
ou melhor, esta
mancha
de um azul que nenhum céu teria
ou teve ou mar?
um azul
que a mão de Leonardo achou
ao acaso e inevitavelmente
e não só:
um azul
que há séculos

numa tarde talvez
feito um lampejo surgiu no mundo
essa cor
essa mancha
que a mim chegou
de detrás de dezenas de milhares de manhãs
e noites estreladas
como um puído
aceno humano.

Mancha azul
que carrego comigo como carrego meus cabelos
ou uma lesão
oculta onde ninguém sabe.¹⁷

Nos versos iniciais, “Em que parte de mim ficou/ aquela mancha azul?/ ou melhor, esta/ mancha?”, a indagação parece partir de um eu atormentado procurando nas próprias vísceras uma resposta. Os pronomes demonstrativos “aquela/ esta” denunciam um afastamento¹⁸ pelo espanto e uma aproximação pela constatação de que aquela pode ser também esta, uma percepção de ausência/presença que vai se desdobrando pelo poema. O azul é capaz de despertar, no poeta, elementos que acionam o desejo de que esse traço se

¹⁷ GULLAR, 1997, p. 322.

¹⁸ “De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odres, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância”. BERGSON, 1999, p. 15.

construa na forma poética, procedimento construído pela memória voluntária. Esses elementos são encontrados nos resíduos da linguagem e merecem ser reconstruídos, pois não são apenas casuais “de um azul que nenhum céu teria/ ou teve ou mar?/”. É muito mais do que o azul do céu e do mar, é um universo azul que está entranhado na poesia de Gullar. Há, também, presença bastante significativa de “um azul/ que a mão de Leonardo achou/ ao acaso e inevitavelmente” e no jogo que o poema constrói há, novamente, a presença simbólica da mão que “inevitavelmente” encontra o azul, fato que reitera esta imagem como traço de uma memória voluntária, duas presenças que causam “Barulho”; a mão já pincelou de azul imagens no poema referenciado e a mão de Leonardo¹⁹ também tem a ver com a natureza plástica. A mão, metaforicamente marcada pela grafia da escrita e pela plástica da imagem pintada na tela, é um elemento significativo para a construção do espaço lírico.

A aproximação e a distância que a memória constrói em forma de imagem, à medida que o tempo passa, podem ser acionadas pelo choque. Assim, uma imagem pode reaparecer com outra roupagem, outra intensidade, uma vez que sua forma e sua cor se modificam ao fluxo do tempo e da memória. Toda imagem é interior a certas coisas e exterior a outras e, na singularidade do poema, o poeta expressa os dois extremos: “um azul/ que há séculos/ numa tarde talvez/ feito um lampejo surgiu no mundo/ essa cor/ essa mancha/ que a mim chegou/”. O azul que “surgiu no mundo” é exterior, universal, do céu, do mar; mas, quando o “azul” transcende o exterior e chega à poesia, é uma mancha que representa a singularidade do momento da criação, a memória voluntária, a percepção consciente e, entre presença e representação, a distância parece medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção que se tem dela. É justamente nesse intervalo que o “azul” parece perder-se no infinito da poesia e da memória, essa lesão oculta: “Mancha azul/ que carrego comigo como carrego meus cabelos/ ou uma lesão/ oculta onde ninguém sabe”. Pode-se dizer que nesses versos se concretiza a presença do traço “azul” com uma força poética marcante, pois há o confronto do eu observador com a matéria e uma espécie de confissão de que “aquela/ esta mancha” está presente sim, pois a “carrego comigo como carrego meus cabelos”.

Há muita memória para testemunhar a presença do “azul” no universo da poética de Gullar como, por exemplo, em “Memória”:

¹⁹ “Leonardo se dizia “pai de suas obras” por identificação a seu próprio pai; comportava-se em relação a elas como seu pai se comportava em relação a ele: abandonava-as inacabadas, ou pelo menos as considerava como tal: Aquele que cria como artista sem dúvida se sentirá como um pai de suas obras. Para as criações de Leonardo como pintor, a identificação com o pai teve conseqüências funestas. Ele as criou e não se preocupou mais com elas, exatamente como seu pai não cuidou dele”. KOFMAN, 1996, p. 146.

em aproveitar a dimensão de aparência para trabalhá-la no sentido de aproveitamento, negando-a em primeira instância para, com a negação desdobrá-la em sugestões essenciais [...]²²

Nos poemas “Barulho” e “Mancha”, apresentados anteriormente, os elementos pelos quais se desdobra o “azul” têm a ver com manifestações sensoriais e plásticas; um exemplo desse desdobramento é a presença da mão duplamente marcada que pinta e escreve o azul. Por outro lado, nos poemas “Muitas Vozes” e “Memória”, o desdobramento ocorre com as coisas ligadas ao chão, à natureza. A “Memória” desliza, neste, “Entre capins e mata-pastos/ vai, pisa/ nas ervas mortas ontem/”; naquele, com “os ínfimos/ rumores no capim/ o sabor do hortelã”. São as vozes da natureza que se instalam no poema e ajudam a acender o azul: “E há qualquer coisa azul que ilumina/ e que não vem do céu/ e se não vem/ do chão, vem/ decerto do mar batendo noutra tarde/ e no meu corpo agora”. Observa-se que a inquietação provocada pela presença do “azul” é uma espécie de reflexo de outra tarde, como se os raios fossem refletidos em cadeia: um reflete no outro, no outro, no outro... Formando um infinito de sensações que também “acende na carne/ como noutras vezes se acende o sabor/ de uma fruta/” que pode ser o sabor das peras, por exemplo, que apodrecem no prato como “a luz suja dos perfumes da vida”.

O tempo urge como uma verdade essencial à condição humana, entre o passado e o presente, a lembrança da morte e da vida: “nas ervas mortas ontem/ e vivas hoje/ e revividas no clarão da lembrança”. Essa transcendência poética é marcada pela presença do “azul”: “E há qualquer coisa azul que ilumina”. Parece ocorrer aqui o aproveitamento de toda a dimensão que a imagem recorrente ligada ao tempo provoca para refuncionalizar a memória poética traduzida pela linguagem, como se ela fosse uma mancha, um borrão ativo, em trânsito, a estender seus limites.

Agradecimentos

Carlos Eduardo S. Capela
Cleusa Iracema P. Raimundo

²² VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *Poesia de Ferreira Gullar*. 187 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984, p. 27.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: _____. *Antologia poética*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 182.

BANDEIRA, Manuel. O martelo. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 168.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Obras escolhidas: rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. v. 2. p. 239. 3. Reimpressão.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da memória em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: Revista de Literatura*, Florianópolis: EdUFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FERRAZ, Heitor. Ferreira Gullar: a poesia necessária. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo: Lemos Editorial, n. 3, p. 23-31, out. 1997.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 250-285. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 19).

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 6. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *Muitas vozes*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

KOFMAN, Sarah. *A infância na arte: uma interpretação da estética freudiana*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *Poesia de Ferreira Gullar*. 187 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

[Recebido em março de 2011 e aceito para publicação em outubro de 2011]

Call fossils to talk

Abstract: The observation that there is a continuous intersection between philosophy, literature and psychoanalysis, capable of producing new discourses and new expressive forms of thought. This intersection is what I wish to think in the poetry of Ferreira Gullar in its constituting elements, recurrent images, that emerge in diverging ways and, at the same time, complementary in his poetry.

Keywords: Intersection. Poetry. Images

