



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

William Lima Lial

**AS MUITAS FACES DA MORTE NA POESIA DE FERREIRA
GULLAR**

Fortaleza – Ceará
2012

William Lima Lial

**AS MUITAS FACES DA MORTE NA POESIA DE FERREIRA
GULLAR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

Fortaleza – Ceará
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

L66m

Lial, William Lima.

As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar / William Lima Lial. – 2012.
131 f. , enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Literatura comparada.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

1.Gullar,Ferreira,1930- – Crítica e interpretação.2.Morte na literatura. 3.Perda (Psicologia).
I.Título.

William Lima Lial

**AS MUITAS FACES DA MORTE NA POESIA DE FERREIRA
GULLAR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 14 de Setembro de 2012.

Banca Examinadora:

Orientador

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal Do Ceará – UFC

Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal Do Ceará – UFC

Profa. Dr. Silvia Márcia Alves Siqueira – Suplente
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dra. Edilene Ribeiro – Suplente
Universidade Federal Do Ceará – UFC

Fortaleza – Ceará
2012

A todos aqueles que reconhecem na poesia uma forma de
sentir o pulsar da vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo seu apoio.

Aos meus irmãos, pelo companheirismo e fé na minha capacidade de realizar meus objetivos.

Aos amigos do mestrado que estiveram comigo em todos os momentos, em especial a Arlene Vasconcelos e Marcia Mesquita.

Ao professor Marcelo Peloggio pela sua amizade e generosidade em me acolher como seu orientando e pelas valorosas dicas que tanto me ajudaram a concluir este trabalho.

Às professoras Sarah Diva Ipiranga e Ana Marcia Siqueira pelo incentivo e gentileza.

Aos demais professores do Departamento de Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará.

À FUNCAP que, através da bolsa de estudos, financiou minha pesquisa.

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso quis eu fazer minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.

(Ferreira Gullar, *Sobre poesia*)

RESUMO

Este trabalho visa a pesquisar a morte na poesia de Ferreira Gullar, contemplando seis de suas obras que mais possuem a presença deste tema. As obras são: *A Luta Corporal* (1954), *Dentro da Noite Veloz* (1975), *Poema Sujo* (1975), *Barulhos* (1987), *Muitas Vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Nesses livros, vê-se que a poesia de Ferreira Gullar aborda diversas características da morte, explorando a dor sentida pela perda de um amigo, de um ente querido, o medo de perder a vida e as formas de tentar fugir dela, assim como as formas como a morte se apresenta à sua vítima — seus sinais, suas características. Diante disso, a morte tanto pode ser agressiva, rápida e indolor, como pode ser rasteira, apresentando-se pouco a pouco. Contudo, algo é claro na poesia de Gullar, a morte é suprema, não há fuga; há, porém, a possibilidade da essência humana individual sobreviver a ela, permanecendo nos herdeiros, na lembrança ou numa simples fotografia; vislumbres de quem partiu que podem perpetuar sua memória. Estudando seus poemas, vê-se que a escolha de palavras e organização dos versos é de suma importância para o autor na sua tentativa de alcançar a máxima expressividade, usando a estrutura dos poemas como apoio e condição indispensável para a construção do tema e da compreensão do texto. Assim, a poesia de morte de Ferreira Gullar angustia e agrada, pela sua filosofia, pela sua beleza estrutural e semântica, pelo seu tramitar entre o niilismo e a memória, numa linguagem simples, profundamente ligada ao cotidiano, realizando-se entre os dias comuns de cada um, nas relações comuns, onde a morte se mostra um desses fatos, acontecimentos triviais, vista sem *glamour* ou romantismo.

Palavras-chave: Poesia, Ferreira Gullar, Morte, Perda.

ABSTRACT

This study aims to investigate the death in the poetry Ferreira Gullar, contemplating six of his works that have more the presence of this theme. The works are: *The Fight Body* (1954), *In the Night* Veloz (1975), *Dirty Poem* (1975), *Noises* (1987), *Many Voices* (1999) and *Somewhere Nowhere* (2010). In these books we see that the poetry of Gullar tackles various characteristics of death, exploring the pain felt by the loss of a friend, a loved one, fear of losing their lives and the ways of trying to escape it, as well as the ways as the death is presented the his victim — its signs, its characteristics. Therefore, death both can be aggressive, quick and painless as can be tripped, presenting themselves gradually. However, something is clear in the poetry of Gullar, death is supreme, there is no escape; however there is the possibility of individual human essence survive it, remaining in yours heirs, in memory or in a simple photograph; glimpses of who was that can perpetuate its memory. Studying his poems, we see that the word choice and organization of the verses is very important for the author in his attempt to achieve maximum expressiveness, using the structure of poems as support and indispensable condition for the construction of theme and understanding the text. Thus, the Gullar's poetry of death, anguish and pleases, for its philosophy, for its beauty structural and semantics, for his transact between nihilism and memory, in simple language, deeply linked to the everyday, happening between the ordinary days of each one, in the ordinary relationships, where death is one of those facts, trivial events, unglamorous view or romanticism.

Keywords: Poetry, Gullar, Death, Loss.

SUMÁRIO

	Introdução	10
1	A morte sorrateira	20
	1.1 A construção da morte	20
	1.2 Morte: sono e silêncio	36
	1.3 Cercados pela morte	38
	1.4 Os caminhos da morte	44
	1.5 A morte dentro de nós	50
2	A morte como solução	53
	2.1 A vida é cinza	53
	2.2 Uma vida insípida, uma morte invisível	59
	2.3 A vida sem sentido	66
	2.4 O tempo é a morte	69
	2.5 A morte como destino	74
3	O homem perante a morte	80
	3.1 A morte é um mármore impenetrável	80
	3.2 Morte: da euforia à vulgaridade	83
	3.3 Quando somos o não-ser	85
	3.4 Depois da morte	87
	3.5 A morte como certeza inviolável	89

3.6 Morrer é perder o espetáculo contínuo da vida	93
3.7 Morto e apagado	97
3.8 Resistir à morte	102
Conclusão	110
Referências bibliográficas	117
Bibliografia citada	117
Bibliografia consultada	123

Introdução

Este trabalho pretende pesquisar as diversas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar, contemplando seis de suas obras que mais possuem a presença deste tema, que são: *A Luta Corporal* (1954), *Dentro da Noite Veloz* (1975), *Poema sujo* (1975), *Barulhos* (1987), *Muitas Vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Destes livros, apenas os poemas que julgamos mais representativos do nosso tema foram utilizados, pois analisar todos que tratam da morte seria inviável, devido ao seu grande volume. Por outro lado, preferimos escolher poemas de diversos livros ao invés de poemas de apenas um ou dois por que queríamos em nosso trabalho a presença dos versos que mais representassem efetivamente a morte, e nas mais variadas formas, conseguindo assim apresentar mais variantes do mesmo tema.

Observando a história da humanidade, veremos que a morte fascina-nos há muito tempo. Pelo medo ou pelo mistério que encerra, faz parte da vida de todos nós, consciente ou inconscientemente. Pensar a morte parece inerente ao ser humano, uma prática da qual não se pode fugir para sempre. Um dia ela surge à nossa frente, atinge um dos nossos, ou a nós mesmos, e nos vemos pensando nela.

Fascinante e assustadora, a morte atrai a atenção dos poetas que buscam retratá-la das mais diversas maneiras, usando de suas experiências ou da simples idealização que dela fazem; por isso a Literatura está prenhe do espectro da morte, como diz Edgar Morin¹:

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

Mas o que é a morte? Muitos tentaram explicar ou até mesmo defini-la. Cada campo de estudo, cada área da ciência, da filosofia ou mesmo da arte já mostrou sua teoria. Mas qual será a verdade? O mais provável é que nunca saibamos, pois para sabermos precisamos morrer, e, morrendo, tornamo-nos a própria morte.

¹ Nesse livro, *O homem e a morte*, Edgar Morin procura analisar a morte nos parâmetros da reflexão antropológica. Na citação cima, Morin, que acredita que o homem sempre nega a morte através de suas crenças, apresenta a Literatura como uma forma de desmascarar a morte.

No *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, a resposta ocupa duas páginas de definições e referências, com uma série de considerações e citações de vários filósofos sobre o tema. Mas, resumindo para o necessário, temos:

A m. pode ser considerada como 1º como falecimento, fato que ocorre na ordem das coisas naturais; como falecimento, a m. é um fato natural como todos os outros e não tem significado específico para o homem. [...] Sempre que se fala em m. nesse sentido, como fato natural constatável com procedimentos apropriados, entende-se a m. como falecimento. [...] 2º em sua relação específica com a existência humana, a m. pode ser entendida: a) como início de um ciclo de vida; b) como fim de um ciclo de vida; c) como possibilidade existencial.

a) a m. é entendida como início de um ciclo de vida por muitas doutrinas que admitem a imortalidade da alma. [...] b) o conceito de m. como fim do ciclo de vida foi expresso de várias formas pelos filósofos. Finalmente, o conceito bíblico de m. como pena do pecado original... (ABBAGNANO, 1998, p. 683-684)

Também na sociologia a morte tem lugar garantido nas discussões. Zygmunt Bauman² acredita que a morte está intimamente ligada ao medo original, termo usado por muitos autores. Diz ele que

o “medo original”, medo da morte (um medo inato endêmico), nós, seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais, graças ao instinto de sobrevivência programado no curso da evolução em todas as espécies (ou pelo menos naquelas que sobreviveram o bastante e, portanto, deixaram registrados traços suficientes de sua existência). Mas somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento — a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele (BAUMAN, 2008, p. 45).

Mas por que a Literatura é importante para o homem frente à morte? O que ela pode oferecer a esse homem que a teme e, contudo, não para de valorizá-la com seus comentários, suas indagações e seus estudos? Segundo Sigmund Freud³, a Literatura pode ser um meio de apaziguar o nosso temor da morte, a nossa visão fortemente cruel e assustadora que temos dela. Nas suas palavras:

² No livro *Medo líquido*, Zygmunt Bauman trata do medo geral que assola a humanidade nos dias de hoje e do falso controle que ela julga ter sobre o perigo e o próprio medo, com seus carros blindados suas células antiterroristas e seus esconderijos. No capítulo “O pavor da morte”, onde se encontra a citação acima, o homem é visto como um ser que busca desesperadamente fugir da morte. O medo dela o impulsiona a bolar mecanismos para suavizá-la, ou mesmo de fuga. Muito do que se vê na TV e em outros meios são, para Bauman, ensaios para a morte, como os *Reality shows*, onde a eliminação de cada participante pode ser encarada como uma espécie de morte.

³ Freud acredita que tendemos a ignorar a morte como parte da vida, fugimos dela, e, no fundo, não acreditamos nela, e isso, esse afastamento da morte, empobrece a vida. Com a Literatura nos reaproximamos da morte, e assim compensamos um pouco nossas perdas e medos.

Constitui resultado inevitável de tudo isso que passemos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer — que conseguem inclusive matar alguém. Também só ali pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como um jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche (FREUD, 1988, p. 329).

Talvez por isso na Literatura a morte sempre exerceu um fascínio, sendo um tema recorrente nas suas páginas, como fica claro com a constatação de que, ainda no século VII a. C., a morte já havia sido trabalhada literariamente no poema épico *A epopeia de Gilgamesh*⁴, como relata Françoise Dastur⁵ no seu livro *A morte: ensaios sobre a finitude*:

Um dos testemunhos mais antigos [sobre a morte] que nos foram conservados de nossa própria história, a epopeia mesopotâmica de Gilgamesh, que remonta ao início do segundo milênio antes da nossa era, conta a descoberta feita por Gilgamesh, rei legendário de Uruk e semideus da condição mortal no momento da morte de seu amigo Enkidu, o qual tinha, ele próprio, o *status* intermediário de um homem-animal, e narra a perigosa viagem que empreende, então, à procura de um remédio que servisse para evitar a morte. É significativo que a relação com a morte seja descrita, nesse texto que inaugura de alguma forma toda a literatura, como que diz respeito à morte do outro, como se a humanidade do homem não pudesse ser constituída senão no quadro de uma comunidade de vida, de um ser-com-os-outros que simboliza aqui a amizade que liga Gilgamesh e Enkidu (DASTUR, 2002, p. 13-14).

Nesse momento da Literatura universal, a morte já era trabalhada, pensada inclusive, na condição do outro, como descreveu Dastur, além de se ver a questão da busca pela imortalidade, intenção de Gilgamesh. E essa intenção, por sua vez, é bastante encontrada na poesia de Ferreira Gullar, como veremos no decorrer do nosso estudo.

Ferreira Gullar é um dos grandes poetas brasileiros de todos os tempos, premiado e de qualidade reconhecida com um trabalho bastante relevante dentro da Literatura brasileira. Seus poemas, escritos sempre em vocabulário simples, mesmo que tragam inovações na linguagem, abordam temas como engajamento e denúncia social, valores nacionais, suas origens, o mundo como um lugar real e cruel, mas também, a poesia, a linguagem poética, as heranças literárias que herdou, e, fortemente, o amor, mesmo que indiretamente mencionado,

⁴ A Epopeia de Gilgamesh, composta em doze cantos com cerca de 300 versos cada um, é provavelmente o mais antigo texto literário escrito pelo homem, redigido em sumério, preservada em placas de argila, com caracteres cuneiformes, e encontrada em ruínas da Mesopotâmia.

⁵ Françoise Dastur, em *A morte: Ensaio sobre a Finitude*, analisa o tema sob diversos aspectos, e aborda as visões de intelectuais como Kant, Hegel, Schelling e Hölderlin sobre o assunto. Para Dastur, sempre testemunharemos a morte, ela nos aguarda e se mostra em diversas maneiras. Por mais que tentemos, não fugimos, e em cada tentativa nossa de afastamento, ela também se encontra.

através dos poemas que falam da família, do seu gato de estimação — Ferreira Gullar possui um livro inteiro dedicado ao felino — e, principalmente, dos amigos.

Muitos são os poemas dedicados a amigos, e muitos são os que citam, fazem qualquer referência a eles, e dentre esses estão os poemas que tratam da morte. Os poemas dessa temática abrangem todos esses assuntos citados acima, e essa foi uma das motivações para escolhermos trabalhar com eles. O amor, a amizade, a questão social, tudo isso é parte integrante dos poemas de morte.

Autor de textos em diversas áreas como poesia, contos e crítica, sobretudo a de artes plásticas, pois é estudioso do tema e pintor, conseguiu grande projeção no mundo das artes, inclusive fora do Brasil; portanto, trabalhar sua poesia, ponto mais expressivo do seu trabalho como artista e homem das artes, pode ser considerado de suma importância para a valorização da Literatura e, acima de tudo, da poesia produzida no Brasil, nos séculos XX e XXI.

E por que elegemos a morte como trabalho? Porque, como já aludimos no início dessa introdução, e dentre outras coisas que explicaremos mais à frente, a morte é tema forte na Literatura e na vida do ser humano. O homem há muito tempo parece questionar-se sobre a morte e o porquê dela existir. Schopenhauer já disse em seu livro *O mundo como vontade e como representação*⁶ que a morte desde sempre esteve conosco, para ele “a ela estamos destinados desde o nascimento e ela brinca apenas um instante com sua presa antes de devorá-la” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401).

E quanto ao tema escolhido estar na obra poética de Ferreira Gullar, isso se dá porque o poeta dedica grande parte de seus poemas a ela, como ele mesmo disse certa vez: “A morte é um tema permanente em minha poesia, e eu sempre achei insuportável ter que morrer. A minha poesia está cheia disso, dessa luta com a morte” (GULLAR, 1995, s.p.).

Em qualquer livro de Ferreira Gullar que lermos, encontraremos poemas ou, no mínimo, menções à morte. E esta se encontra em seus textos desde uma forma mais contundente e direta, como em poemas que tratam diretamente da morte, a poemas que tratam de separações, perdas, distanciamentos, como mortes de segundo grau, ou seja, situações que não são mortes propriamente ditas, mas que causam esse mesmo mal-estar, funcionando como metáforas dela.

Na poesia de Gullar a morte possui diversas formas e possibilidades de ser e executar sua vítima. Ela pode ser o fim de uma vida vulgar, por vezes parecendo mais atraente do que a

⁶ Nesse livro quatro, intitulado *Do mundo como vontade*, Schopenhauer defende que a consciência da morte ajuda o homem a superar o medo de perder a vida, ela conforta para se ter uma vida serena, mas não impede que, ao deparar-se com a morte, tomado pelo medo, ele tente de todas as maneiras escapar dela.

própria vida; pode servir como constatação de que somos seres desimportantes, de que não somos mais do que “mais um” no mundo sem nada de especial diante da natureza que nos cerca e que não está, e nunca estará, sofrendo por nossa partida; pode ter o corpo como morada desde nosso nascimento; pode simbolizar o fim do “eu-você”, da proximidade e ligação entre as pessoas; pode ser o afastamento abrupto e irrevogável de um ser com o outro, dentre outras mais. Assim, são vastas as caras que a morte apresenta nos versos do poeta, além de importantes visões que também servem para exemplificar o fascínio que o mundo literário sempre nutriu pelo tema.

Mas, apesar dessa presença marcante da morte na poesia de Ferreira Gullar, não existem muitos trabalhos sobre esse tema. Encontramos artigos e trabalhos de maior fôlego como livros sobre outros temas de sua poesia, porém, a morte é, por vezes, apenas citada como um dos pontos presentes em algum poema. Por isso consideramos importante este nosso trabalho que pode ajudar a remediar essa falta e colocar em discussão esse lado tão instigante e massivo na poesia de Gullar.

A morte também possui forte presença na Literatura de um modo geral, da poesia — sendo fácil encontrá-la em muitos poemas e até mesmo sendo tema único em livros inteiros como o livro *A morte* de Paulo Venturelli — à prosa, como em *Sobre a morte*, do Prêmio Nobel de Literatura em 1981, Elias Canetti; o texto *A canção de amor e de morte do Portastandarte Cristóvão Rilke* (1899) de Rainer Maria Rilke, e também como mote para temas mais amplos como em *A morte de Ivan Ilitch* (1886), de Tolstói, entre tantos outros, como *A epopeia de Gilgamesh* que citamos antes.

Isso torna o tema ainda mais interessante para estudo. E, como dissemos acima, em Gullar a morte é uma constante, portanto, julgamos de suma importância não desprezá-la e penetrarmos nesse mundo que assim como é sombrio, soturno, frio e desumano, é também tão humano, tão atraente e poético.

A morte que o poeta apresenta, tenha a face que tiver, é sempre alicerçada, apoiada, por um contexto social, pessoal, histórico ou simplesmente literário que atribui vigor e uma carga expressiva a sua poesia. Quando fala de Rilke, como veremos no poema “Rainer Maria Rilke e a morte”, imerge em seus versos traços dos mitos sobre a morte do poeta tcheco e faz referência a textos deste poeta; quando fala do sentimento, envolve o momento numa áurea de perda universal, compara uma morte a todas as mortes do mundo e sua insignificância perante a natureza que continua. E assim Gullar faz com todos os seus poemas de morte.

Sua poesia de morte cria um mundo novo, uma nova atmosfera só dela, leva o leitor a experimentar, viver e sentir a angústia que a poesia exala, numa dimensão que não é a do

mundo cotidiano vivido por nós, apesar de inspirar-se no mundo, dito, real. A poesia de Ferreira Gullar é semelhante à visão que Octavio Paz tem de poesia,

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito; isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio se resolvem todos os conflitos objetivos e o homem adquire por fim a consciência de ser algo mais do que passagem (PAZ, 1982, p. 15)⁷.

Na poesia de Gullar, esse outro mundo de que fala Octavio Paz existe, porém nem sempre o homem é mais do que passagem. Veremos em muitos poemas que o homem não passa de passagem. Há poemas de morte em que a sensação que sentiremos é a de que passamos como tudo passa na vida. Nascemos, morremos e nada deixamos. Contudo, há outros poemas em que resta um traço, um resquício de nós naqueles que ainda vivem; na lembrança, nos trejeitos. Então é diante dessas possibilidades que trabalhamos.

Nosso trabalho pretende, pesquisando a morte na poesia de Ferreira Gullar, encontrar algumas respostas a perguntas que surgiram durante a apreciação dos poemas, e que devem, ou podem ser as mesmas perguntas que surgiram para outros leitores.

Tentaremos mostrar o que é a morte, afinal, na sua poesia. E para chegarmos a isso procuraremos saber como se dá a morte — de que forma o poeta constrói a morte dentro dos poemas, como eles nascem se desenvolvem e finalizam suas vítimas. Outra questão que pretendemos abordar é quais recursos o poeta usa para alcançar a máxima expressividade em seus versos, qual sua forma imagética, quais recursos intensificadores do significado e, também, através de outros autores, apresentar que semelhanças há entre a ideia constante nos poemas estudados e as ideias de vários pensadores de diversas áreas humanas como Filosofia, Sociologia, Antropologia e mesmo outros poetas e literatos.

Analisando essas questões, pretendemos mostrar que esses recursos e meios usados para intensificar a expressividade dos poemas podem ter como objetivo, como hipóteses, apresentar a morte por dois prismas principais: o fim de tudo, o aniquilamento total e absoluto do homem com a sua morte; e a possibilidade de continuar a viver nos entes queridos que ainda não morreram, continuando sua estada no mundo dos vivos presentes no corpo, nos gestos e memória dos que ficaram. Duas formas contrárias de ver a morte, mas que não inviabilizam ou distorcem os próprios poemas entre si, tendo em vista que as contradições são

⁷ Em *O arco e a lira*, livro de onde foi retirada a citação acima, Octavio Paz reflete sobre o fenômeno poético, seu lugar na história, em nosso tempo e em nossas vidas.

humanas e as formas de ver a morte podem variar de experiência para experiência, de época para época de vida de seu autor, como concordava Michel Montagne em seus ensaios, defendendo-se das acusações de que se contradizia constantemente:

[...] Não retrato o ser. Retrato a passagem; não a passagem de uma idade para outra ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas de dia para dia, de minuto para minuto. É preciso ajustar minha história ao momento. Daqui a pouco poderei mudar, não apenas de fortuna, mas também de intenção. Este é um registro de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar, opostos; ou porque eu seja um outro eu, ou porque capte os objetos por outras circunstâncias e considerações. Seja como for, [...] talvez me contradiga; mas como dizia Dêmades, não contradigo a verdade. Se minha alma pudesse firmar-se, eu não me ensaiaria: decidir-me-ia; ela está sempre em aprendizagem e prova. (MONTAIGNE, 2000, p. 276)

Assim, usando essas contradições, acreditamos que facilitamos a compreensão da dimensão a que pode chegar a exploração e a profundidade da alma humana que o poeta parece buscar chegar. Enfim, apoiado por essas indagações e hipóteses pretendemos percorrer os poemas e aclarar um pouco mais o que já se sabe da poesia de morte de Ferreira Gullar que, como já dissemos, é pouco explorada.

Nessa tentativa de esclarecimento, objetivamos em primeiro lugar, como já indiretamente sugerimos um pouco atrás, apresentar com mais profundidade essa poesia de Gullar que trata da morte, dar uma maior atenção a esse tema do que ele já teve até agora, procurando mostrar que é de suma importância estudar e tentar entender esse tema, tendo em vista que parece muito caro ao poeta e, portanto, aos seus versos, como ele mesmo disse certa vez, em entrevista ao jornal O Globo: “Para todos os poetas, e eu não sou exceção, a morte é sempre um tema frequente, mesmo porque é a questão fundamental” (GULLAR, 1999b, s.p.).

Porém, especificamente, pretendemos explorar e apresentar, da melhor maneira que pudermos, dois pontos cruciais para se entender a morte na poesia do autor: em primeiro lugar o seu lado humano, ou seja, aquele que vincula a poesia de Gullar diretamente aos nossos sentimentos diante da morte, aos nossos medos, a nossas dores, ao dia a dia de cada um, ao trivial, comum, e até mesmo vulgar da vida cotidiana, o que o poeta conseguiu com teorias semelhantes às de vários pensadores, filósofos, sociólogos, historiadores e outros literatos, e que também analisaremos na medida em que os poemas forem sendo estudados; em segundo lugar, pretendemos explorar a forma estrutural dos poemas que permitiram a Ferreira Gullar alcançar a desejada expressividade de seus versos, o quer dizer, explorar a forma como ele elaborou seus poemas, a escolha dos versos, das rimas ou versos brancos, das palavras que melhor encaixavam-se na estrutura e expressão poética, que recursos estilísticos e de

significado o poeta usou e como usou para alcançar seu propósito. Enfim, procuraremos identificar as faces existentes na sua poesia e a forma como elas se apresentam.

Diante disso, nosso trabalho unirá estudos sobre a morte a uma arte tão vasta e acolhedora de tantas possibilidades culturais e comportamentais que é a Literatura. E para alcançar este intuito, como falamos no parágrafo anterior, faremos relações entre os poemas abordados e diversas áreas do conhecimento, tais como a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia, a História, além de outros poetas e escritores. Além disso, também nos debruçaremos sobre o imaginário da morte, o que implica considerar crenças, mitos, lendas e religião. Isso tudo porque julgamos importante essa comparação para melhor esclarecimento das ideias dos poemas de Ferreira Gullar, bem como por termos encontrado muitas ideias empregadas nessas áreas do conhecimento nos poemas do autor.

Em vista disso, poderemos observar segundo as diversas vozes de autores que elencamos para o nosso trabalho, os mais diversos intelectuais, estudiosos, artistas e a humanidade como um todo, em algum momento, dedicaram seu tempo a estudar a morte — ela que parece estar presente em todos os setores da sociedade, que possui vários ritos e influência no comportamento cultural de diferentes grupos sob diversas maneiras, e que, mesmo inconscientemente, já está assimilada à vida mesma do homem. Como bem frisou Zygmunt Bauman, “no drama permanente da vida líquido-moderna, a morte é um dos principais personagens do elenco, reaparecendo a cada ato” (BAUMAN, 2008, p. 65).

Contudo, nosso trabalho não perderá de vista a análise estrutural dos poemas pesquisados, como já comentamos. Consideramos que essa análise é imprescindível para alcançarmos um entendimento mais profundo dos textos poéticos, assim como para melhor identificar como o poeta Gullar elaborou seus versos na tentativa de encontrar a melhor expressividade. Portanto, nessa análise estrutural veremos as rimas, a escolha de palavras, a organização dos versos, o andamento e o desenvolvimento dos poemas, dentre outros recursos estilísticos e de forma.

Dentro dessa perspectiva analítica, ou seja, da estrutura do poema, Ferreira Gullar, em depoimento a Heitor Ferraz, disse certa vez que “poesia comigo é coisa séria. É coisa de vida e morte” (GULLAR, 1997, p. 28). E nós podemos ver essa seriedade na forma como o autor constrói seus poemas e aborda a morte neles. Em seus poemas, Gullar usa de diversas imagens, metáforas, aliteraões e outros processos intensificadores do significado, além de poemas de outros autores, como Rilke, para dar verossimilhança e profundidade aos seus versos.

Nossa interpretação não pretende ser definitiva, pois sempre cabem outras interpretações, porquanto “o poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo” (PAZ, 2009, p.57), como já disse Octavio Paz.

Assim, para organizar essas informações junto aos poemas que serão abordados, o trabalho foi dividido em capítulos e subcapítulos, tendo os capítulos títulos concernentes a temas específicos abordados por certos grupos de poemas, ou seja, neles estão agrupados poemas que tenham assuntos em comum para assim facilitar a exploração dos mesmos e poder realizar comparações entre si, produzindo, portanto, uma melhor compreensão de seus temas. Já os subcapítulos são definidos por poemas. Cada poema foi transformado em um subcapítulo — a exceção do último que comporta três poemas que tratam do mesmo tema, resistir à morte, por acharmos que unidos num mesmo bloco se complementariam.

No primeiro capítulo, intitulado *A morte sorrateira*, estão poemas que tratam de uma morte que se aproxima calmamente, ora por meio de sinais e avisos que alertam sobre sua chegada, ora inesperadamente, mas, ainda assim, uma morte calma, tranquila. Nesses poemas, a morte parece rondar sua vítima, estando presente em todos os lugares e, sobretudo, dentro do vivente.

No segundo capítulo, *A morte como solução*, o eu-lírico tem a morte como uma fuga dos males do mundo que o afligem. Morrer pode significar três tipos de libertação: libertar-se de um mundo opressor e sem perspectivas, de um mundo o qual se odeia e do qual até mesmo o suicídio pode ser uma saída ou, simplesmente, libertar-se da decrepitude do corpo. E em meio a isso há o tempo, que surge como medida da morte e arquiteto do envelhecimento e da decrepitude, que se forma dentro de nós, como numa escultura, para um dia sermos tocados pelo anjo da morte.

No terceiro capítulo, *O homem perante a morte*, os poemas apresentam a morte como a aniquilação de tudo, como uma presença ubíqua e inevitável, que chega contra a vontade de sua vítima. Porém, o homem busca formas de sobreviver a ela, através da arte, da memória dos entes queridos e de outras formas que garantam, de alguma maneira, a sua permanência no mundo. Mas apesar disso, esse homem tem plena consciência de que está destinado a perecer, quando sofre a perda de familiares e amigos que, além de lhe causar dores irreparáveis, também confirma a sua própria finitude e pouca importância para a natureza. Outros poemas retratam a busca pela sobrevivência ou questionam essa pretensão de sobreviver, enquanto espaços como o da arte e o da memória são a esperança de se ficar para a eternidade, resgatando, inclusive, o mito do duplo, referente a uma segunda imagem que se cria de si mesmo. E diante disso tudo surge a morte indesejada como um corte brusco no

tempo, uma violência que, talvez por isso e pela dificuldade de deixá-los partir, faça com que o homem continue a sentir a presença dos mortos ao seu redor.

Enfim, com esses três capítulos pretendemos abordar uma vasta possibilidade de interpretações da morte na poesia de Ferreira Gullar e assim contribuir para os estudos desse tema e desse autor.

Acreditamos que a forma como pensamos a organização deste trabalho nos ajudará na exploração e interpretação dos poemas de Ferreira Gullar, sendo bastante ilustrativa para o desenvolvimento e alcance de um resultado favorável no conjunto desta dissertação.

1 A morte sorrateira

O mundo poético de Ferreira Gullar, sobre a morte, é vasto. Seus poemas não tratam a morte por um único aspecto, ordem ou direção. Como, no decorrer de sua carreira, escreveu diversos poemas sobre o assunto, pôde explorá-lo das mais diversas maneiras, abordando um grande número de possibilidades de apresentá-lo.

Neste capítulo, veremos como a morte se manifesta em alguns de seus poemas e que caminhos busca para chegar a sua vítima, além dos sinais empregados por ela que podem ou não serem percebidos pelo futuro morto. A morte pode estar à espreita nos lugares menos imagináveis, podendo estar mesmo dentro de cada um de nós. Surgindo daí a crença de que ela viva dentro de nós desde sempre, ou seja, desde nosso nascimento. Assim, a morte nasce conosco e do nosso nascimento ao fim, na verdade, vamos morrendo dia a dia, na velocidade em que a morte avança dentro de nós.

Vejamos os cinco subcapítulos a seguir que nos apresentaram como se dá todo esse processo.

1.1 A construção da morte

Neste capítulo, veremos a morte como uma aproximação sorrateira, imperceptível, ou quase, que chega a suas vítimas, ora de forma repentina e sem qualquer aviso, ora antecedida por possíveis alertas de sua chegada, como no poema “Rainer Maria Rilke e a morte”⁸, uma homenagem ao poeta tcheco.

A escolha desse poema para abrir o nosso estudo dá-se pelo fato de nele se encontrar uma espécie de resumo de tudo o que Ferreira Gullar já escreveu sobre a morte.

Longo — ocupa seis páginas do livro —, o poema permitiu ao autor explorar a morte de diversas formas, enquanto traça o suposto caminho percorrido por ela até alcançar o poeta tcheco, Rilke, vítima de uma morte sorrateira a passos lentos. E esse caminho percorrido, Gullar mostra-nos acompanhado dos mitos sobre a morte de Rilke e de referências a outras obras deste autor, enriquecendo o poema de forma literária e imagética. Além disso, a maneira

⁸ Este poema tornou-se popular muito antes de ser publicado no livro *Em alguma parte alguma*, 2010. Veio a público pela primeira vez no jornal *Folha de São Paulo* (out. 2001) e na coletânea *Melhores poemas de Ferreira Gullar* (2004), portanto, nove e seis anos antes do livro atual.

como o poema irá se desenvolver permitir-nos-á acompanhar toda a evolução da morte do poeta tcheco — que, na verdade, é involução, tendo em vista que este morrerá ao final do “ato”, como veremos a partir de agora:

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

e em todo o bosque

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

a morte
 presença e ocultação
 circula luminosa
 dentro dos caules
 e se estende em ramos
 abre-se em cores
 nas flores nos
 insetos (veja
 este verde metálico este
 azul de metileno) e inspira
 o mover mecânico
 dos mínimos robôs
 da floresta (GULLAR, 2010, p. 122)

Este “sumo” e “perfume” que se encontram nas folhagens é a morte que paira ao redor de sua vítima, forte como um “relâmpago”, ao mesmo tempo em que é doce como o “açúcar/ na polpa fendida”. É uma presença que rumoreja pela floresta onde Rilke passeia⁹, como silêncio que espreita por detrás das árvores e folhas, medindo sua vítima, à espera do momento derradeiro que só ela, a morte, sabe quando se dará. É uma aproximação mansa, escondida, mas que dá sinais de que vem, fazendo-se a morte odiosa, como escreveu Zaratustra, de Nietzsche, uma “morte de sorriso amarelo, que se aproxima furtivamente como um ladrão — e, no entanto, chega como um senhor” (NIETZSCHE, 2011, p. 69)¹⁰. Versos como “dentro dos caules”, “se estende em ramos” e “abre-se em cores/ nas flores nos/ insetos” valorizam a presença da morte, intensificam sua marca em tudo, até mesmo como responsável pelo “mover mecânico/ dos mínimos robôs/ da floresta”, e nos momentos de alegria, nos mais festivos e pueris, como no caso de Rilke, que dá seu passeio entre a natureza, tocando rosas, enquanto a morte está ali, presente. Mas isso talvez se deva ao fato de que

⁹ Sabemos disso, que ele passeava, porque no tempo em que se afastou da civilização e se refugiou numa casa de campo, seus passeios tornaram-se sabidos, e foi num deles que, ao que parece, contraiu a doença que o matou, como veremos mais adiante.

¹⁰ Nesse discurso, intitulado “Da morte voluntária”, Zaratustra fala da morte vitoriosa, aquela em que o morto consumiu a sua vida, enquanto a morte involuntária, que se aproxima furtivamente, denigre o morto.

ela é, em sua “irrealidade”, mais “presente” do que o serão jamais as coisas da vida real, de uma presença tão insidiosa obsessiva que se trata exatamente de, quando não nos propomos a domá-la nesta “repetição” da morte que é a filosofia, de tentar fugir dela pelo divertimento. É esta estranha presença da morte, que pode sobrevir a cada instante, que faz dela o hóspede sombrio de todas as festas da vida¹¹ (DASTUR, 2002, p. 60-61).

Tudo isso está presente nas imagens utilizadas por Gullar — sumo, relâmpago, perfume, açúcar, bosque, estalos e chilreios —, que têm a função de ambientar-nos no instante que a morte se aproxima, colocando-nos dentro do clima de antagonismos, força e suavidade, que a morte possui nesse aproximar-se de sua vítima; imagens que nos ajudam a começar a compreender o que está acontecendo, para, logo em seguida, sem rodeios, definir quem é essa que se mistura à natureza em volta, “essa presença e ocultação”, que está sempre perto de nós, mas nem sempre à vista, e que, mesmo encoberta e sorrateira,

ele a ouvia desatento
 no próprio corpo
 voz contraditória
 que vertiginosamente o arrasta através da água
 até o fundo da cisterna e
 no intenso silêncio
 Pensou ver-lhe num susto
 o rosto
 que se desfez no líquido espelho
 (era aquele
 o rosto da morte?)
 De fato o entrevira ali no
 tanque do jardim? (GULLAR, 2010, p. 122-123)

Neste momento o poema declara a presença da morte não apenas nas redondezas, espíã, mas interna, presente dentro da sua própria vítima, como um duplo que vive em si e que, por vezes, pode-se ver, ou suspeitar ver, como reflexo no espelho, neste caso, no espelho d’água do tanque do jardim, o “líquido espelho” citado no poema. E ao ver-se no espelho, reconhece seu rosto e a morte nele, pois tudo aquilo que o espelho mostra é seu próprio reflexo, e se a morte foi vista no espelho, foi vista no dono da imagem, na face daquele que nele se mirou. Como diz Michel Guiomar, dentro do universo da Literatura, o duplo, que aqui vemos como a morte, mas que também poderia ser “sósias, irmãos — gêmeos ou não —”, pode ser “representado, também, pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no *espelho*”¹²

¹¹ A expressão “festas da vida” refere-se a Novalis, em *Hinos à noite*: “Era a morte semeando nos festins da felicidade/ Angústia e lágrimas de dor.” Cf. Françoise Dastur. *A Morte - Ensaio Sobre A Finitude*. Rio de Janeiro: Difel, 2002. p. 61.

¹² A ideia do duplo será abordada mais profundamente adiante, na análise do poema “O duplo”.

(GUIOMAR *apud* MELLO, 2000, p.113, grifo nosso). E assim, sabemos que a morte já estava dentro de Rilke.

Dentro dessa perspectiva de morte endógena — que vem de dentro —, Zygmunt Bauman faz um comentário contra a visão sofisticada de que a morte nunca está onde eu estou, afirmação reescrita por Vladimir Jankélévitch como “A morte brinca de esconde-esconde com a consciência: onde eu estou, a morte não está; e quando a morte está, sou eu que não estou mais lá. Enquanto eu estou, a morte vai chegar; quando ela chega, aqui e agora, ninguém está” (JANKÉLÉVITCH, 1977, p.3)¹³. Bauman, na verdade, concorda com a visão de Gullar no poema acima, ou seja, para ele, a morte sempre está onde estamos. Na sua concepção

Os sofistas, que pregavam que o medo da morte é contrário à razão — argumentando que quando a morte está aqui eu não estou mais, e quando eu estou aqui a morte não está —, estavam enganados: onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu *pavor* de que mais cedo ou mais tarde a morte *vai* pôr um fim a minha presença aqui. Ao realizar essa tarefa, ao enfrentar ou descarregar o “medo secundário” — o medo que se origina, não da morte batendo à porta, mas de nosso conhecimento de que isso certamente ocorrerá, mais cedo ou mais tarde —, tais instintos, se é que fomos equipados com eles, seriam de pouca valia (BAUMAN, 2008, p. 45-46).

O simples fato de Rilke suspeitar ver a morte refletindo no espelho d’água, como insinuam os versos “De fato o entrevira ali no/ tanque do jardim?”, já pode autorizar-nos a pensar que o medo da morte, descrito acima por Bauman, também estava dentro dele, tendo em vista que todos nós somos tomados por esse medo, pelo fato de termos conhecimento de nossa finitude — um conhecimento que, mesmo que nos avise sobre a proximidade do fim, não conseguiria nos salvar dele. Mas sobre esses sinais e avisos, ou supostos avisos da morte, discutiremos detalhadamente mais abaixo, ainda neste poema, que possui, além desses detalhes que apresentamos sobre a presença endógena da morte, também uma ligação com a poesia do próprio Rilke, como podemos confirmar no seu poema “Peça final”, do *Livro das imagens*, que fala sobre a voz da morte, também presente no poema de Gullar como “voz contraditória”:

A morte é grande.
Nós somos suas
bocas ridentes:

¹³ Vladimir Jankélévitch (1903-1985) Foi um filósofo e musicólogo francês, levantava temas morais e metafísicos, e produzia ensaios polêmicos, mas ricos em ideias literárias. Sua afirmação trata-se de uma reordenação da afirmação antes feita por Epicuro: "A morte, o mais aterrorizador dos males, nada é para nós, dado que enquanto existo a morte não está conosco; mas, quando a morte chega, nós não existimos. A morte não diz respeito portanto nem aos vivos nem aos mortos, pois para os primeiros nada é, e os segundos já nada são" (Apud MURCHO, 2006, p. 43).

se fala a Vida por nossa voz,
Ela atrevida,
Soluça em nós (RILKE, 1975, p. 64).

No poema de Rilke, a morte está presente em seu, ainda, vivente, e não permite que este desfrute de sua vida; importuna-o, debocha de sua pretensão de desfrutar a vida, o que se assemelha à “voz contraditória” que cita Gullar, pois, enquanto, no poema de Rilke, pela voz, que também é nossa, a “Vida” quer falar, por ela também se apresenta a morte, travando essa voz com seu soluço (e quem consegue falar enquanto soluça?).

Na próxima parte do poema de Gullar, Rilke continua com a suspeita de que a morte o ronda, e o poema começa a descrever a base das suspeita do poeta tcheco:

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

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

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

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

Sabe que somente os cães ouvem-lhe
o estridente grito
e tentam quem sabe avisá-lo.
Mas adiantaria? Evitaria ferir-se no espinho? (GULLAR, 2010, p. 123-
124)

Aqui se concorda que a morte e a vida são uma coisa só. No jardim onde se encontra Rilke, normalmente representação de vida e beleza, a morte esconde-se. O belo, que representa a vida, encontra-se na “luz solar” e no “pólen”, ambos responsáveis por conceberem vida: o sol e o pólen fazem parte do ciclo da vida, o pólen semeia e o sol dá energia, vida.

A morte acompanha Rilke por todos os lados, cerca-o, até nos olhos de um cão. E ele a imaginava como um grande estouro, vibrante, espetacular, uma morte heroica, quem sabe, com toda a grandiosidade imaginada, representada no verso “cordilheira da noite”, algo imponente e misterioso. E essa constatação de que imaginava sua morte nos diz que pensava nela.

E mais uma vez Gullar faz referência aos textos e pensamentos de Rilke, ao ligar a solidão à construção do poema, repetindo, de forma sucinta, o conselho de Rilke ao Sr. Kappus, em *Cartas a um jovem poeta*, sobre a importância da solidão para se construir o poema: “O que se torna preciso é, no entanto, isto: a solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo, não encontrar ninguém durante horas — eis o que se deve saber alcançar” (RILKE, 2003, p. 51-52) — solidão que Rilke buscava no seu jardim.

Rilke vive uma tarde como qualquer outra, e a morte, talvez como sempre tenha feito, está ali, contornando-o como parte da sua pessoa, como carícia que ama e mata: o belo que mata. E mesmo suspeitando que a morte ronda-o, Rilke não pode ouvi-la, não com a certeza de que a ouve, pois somente os cães, diz a crença popular, podem ouvir a morte, ver espíritos e pressentir doenças; o cães que ouvem “o estridente grito” da morte e possivelmente tentam avisar ao poeta dessa presença maligna que o redeia. Contudo, se a morte é inevitável, de que adianta o aviso? — interroga o poema. Seria possível fugir do espinho que o aguarda?

O espinho, que é citado no último verso acima, e referido mais abaixo, também na roseira, lembra o mito de que Rilke — morto de leucemia em 29 de dezembro de 1926, em Valmont (Suíça) —, tenha, supostamente, adquirido a doença por conta de um envenenamento causado por um espinho de rosa que o feriu enquanto cuidava do jardim do castelo Muzot, também na Suíça; lugar onde viveu afastado nos últimos anos de sua vida.

Além disso, ainda nos versos “Sabe que somente os cães ouvem-lhe/ o estridente grito”, há outra possível referência às obras do poeta tcheco, mais especificamente ao livro *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, no momento em que o personagem Christoph Detlev morre e sua voz esbraveja pela aldeia, calando os cães que sentiam a morte presente: “Então gritava a morte de Christoph Detlev, gritava e gemia, berrava tanto tempo e tão continuamente que os cães, que a princípio uivavam também, se calavam e não se atreviam a deitar-se, e, de pé sobre as longas pernas esguias e trêmulas, tinham medo” (RILKE, 2008, p. 11).

Assim como no livro de Rilke, os cães também ouvem o grito da morte no poema de Gullar. E talvez “o lampejo/ naqueles olhos de um cão”, como diz um dos versos, fosse o

aviso da morte, que ele parecia não entender, nem suspeitar que o que o rondava, confirmamos o poema, naquele instante, era mesmo a morte:

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

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

Por isso finge que não a presente,
que não a adivinha nos pequenos ruídos
e diz a si mesmo que aquele grito que ouviu
ainda não era ela
terá sido talvez a voz de algum pássaro
novo no bosque (GULLAR, 2010, p. 124)

Tão presente como nunca, pois se aproxima como brisa a mover as roseiras, a morte agora é o futuro, como é o futuro de todo ser humano; um futuro já presente dentro de si, como revela o próprio Rilke em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, ao dizer que “Antigamente sabia-se (ou talvez se pressentisse) que se trazia a morte dentro de si, como o fruto o caroço” (RILKE, 1955, p. 9).

O futuro descrito no poema é como a morte endógena — de fora — que se aproxima, faz-se presente e avisa, preparando-nos até o final, amadurecendo, acostumando-nos com ela para o desfecho. Porém, nunca estamos preparados para a morte, pois mesmo amadurecida e nos oferecendo sinais de sua proximidade, mesmo já sendo nossa, presente e suspeitada por nosso ser, “A morte é a encarnação do ‘desconhecido’. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra desesperados” (BAUMAN, 2008, p. 45), diz Bauman, e diz o próprio poema de Gullar quando afirma: “ainda que unicamente nossa/assusta-nos”, e por isso fingimos que não a pressentimos.

Enfim, talvez por receio, medo de ver a morte chegar, ou mesmo da sua surpresa, Rilke de Gullar prefere fingir não ver os sinais, ou os supostos sinais que ela deixa. Mente para si mesmo — e talvez minta forçosamente, se observarmos a figura utilizada por Gullar para nos descrever os possíveis avisos da morte, que se pretendem inconfundíveis, como os

pequenos ruídos (o que por si só é compatível com o ar soturno e sombrio da morte), e principalmente o grito que, como já vimos, pode ser a voz da morte. Assim, na sua tentativa de não perceber, prefere acreditar que a voz que lhe chega não é da morte, mas de algum pássaro no bosque, *que ele ainda não conhecia*. E este detalhe é importante para nos dar a certeza de que Rilke finge verdadeiramente não perceber a morte que já sabe, ou suspeita, próxima de si.

O poema ainda diz “terá sido talvez a voz de algum *pássaro/ novo no bosque*”. Se o poema diz que pode ser um pássaro novo, isso nos afirma que nunca esse canto, essa voz foi antes ouvida por Rilke, sendo, portanto, algo novo para ele — o que, por sua vez, pode também dizer-nos que o som da morte nunca nos é conhecido realmente. E talvez por isso, por ouvir uma voz que nunca ouviu antes, perceba o que lhe aguarda tão iminente e decida fingir que não é com ele, por medo, por não estar preparado para ir, porque esse é o seu mecanismo de defesa, após adquirir a consciência da morte próxima, pois como diz Zigmunt Bauman,

somente nós, seres humanos, temos a consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento — a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele (BAUMAN, 2008, p. 45).

Mas Rilke, fugindo ou não, fingindo ou não, vê a morte aproximar-se, enquanto adocece, diz a próxima estrofe do poema: “A verdade, porém, é que a mão inflama/ todo ele/ queima em febre”. E aqui vale a pena observar o quanto este poema de Ferreira Gullar aproxima-se da prosa, com seu andamento, sua evolução paulatina do destino de Rainer Maria Rilke, com introdução, desenvolvimento e clímax. Em detalhes: o poeta inicia o poema com uma abordagem ampla do tema, da morte; passa para a pessoa de Rilke e seu início de sensação de que algo se aproxima; atinge o clímax e começa a descer, a partir para a conclusão, com tomada de consciência da morte pelo eu-lírico até a conclusão do poema, como veremos no decorrer de nossa análise. E essa semelhança entre prosa e verso, se analisarmos as próprias palavras de Gullar, “Costumo dizer que a poesia nasce da prosa” (COSTA, 1999), não é estranha. É como se sua poesia partisse de uma narrativa já pré-existente e fosse transformada em poesia, obedecendo a certos traços narrativos, como os que descrevemos acima.

Seguindo agora para as próximas estrofes, veremos que Rilke, doente, começa a declinar em sua saúde e não mais se reconhece como antes. Sua beleza decai e um novo medo assombra-lhe:

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

Que se passa? Está incômodo em seu próprio corpo
 este corpo em que sempre
 coube como numa luva
 macio, e afável, tão próprio que jamais poderia imaginar-se noutro.
 E agora o estranha. Olha-se
 no espelho: sim são seus
 esses olhos azuis,
 o olhar porém
 esconde algo, talvez
 um medo novo. Mira
 as mãos de longos dedos: são suas
 estas mãos, as unhas, reconhece-as, mas
 já não está nelas como antes. (GULLAR, 2010, p. 124-125)

Rilke não se sente confortável em seu corpo, este já “não lhe veste bem”. Palavras como “inflama”, “febre” dão o tom do desconforto, do corpo que parece intocável pelo seu próprio dono. E nessas condições o medo surge mais vigoroso, o olhar traz algo indecifrável e isso o assusta: é difícil perder-se de si mesmo. E nesse perder-se o poema de Gullar aproxima-se outra vez d’*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, senão vejamos:

A arder de calor e encolerizado precipitei-me para diante do espelho e segui o trabalho das minhas mãos olhando com dificuldade através da máscara. Mas era disto que ele estava à espera. Tinha-lhe chegado o momento da desforra. Enquanto, numa angústia que crescia sem medida, me esforçava por me libertar de qualquer modo do meu disfarce, obrigava-me ele, não sei por que meio, a levantar os olhos, e impunha-me uma imagem — não: uma realidade, uma estranha, incompreensível e monstruosa realidade que me impregnava contra minha vontade: porque agora era ele o mais forte, e eu é que era o espelho. Olhava fixamente este grande terrível desconhecido diante de mim, e parecia-me fantástico estar sozinho com ele (RILKE, 2008, p. 96).

A cena acima se passa quando o narrador-personagem, ainda criança, veste-se com uma fantasia e uma máscara, enquanto brinca entre velharias. Fantasiado, olha-se no espelho e é arrebatado pela imagem que vê: ele não parece mais consigo mesmo, parece outro, o que acaba por deixá-lo em pânico, vítima do medo de ter tornado-se outro: a imagem no espelho.

Além do não reconhecimento de si mesmo diante o espelho, como já vimos na estrofe passada, Rilke também sente que perde a sensibilidade do corpo. Este já não responde mais

como antes, já não capta o mundo a sua volta como antes. Encontra-se cansado, afetado por um sono que o enfada e ao mesmo tempo consome:

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

Como sentir de novo na boca (no caldo
da laranja)
o alarido do sol tropical? (GULLAR, 2010, p. 125-126)

Nesse momento, o poema fala de sensações e estas são, ou eram sentidas pelo corpo e seus órgãos dos sentidos, como nos permite supor as palavras e versos seguintes: “pele”, “veludez”, “com estes olhos conheceu”, “neste corpo”, “barulhos da existência” e “Como sentir de novo na boca”. Todas, palavras e versos diretamente ligados ao sentir, ao experimentar com os sentidos do corpo, e que agora está tomado pelo sono, que descreve como um anestésico. E assim as sensações do mundo fogem-lhe, e seu corpo não lhe dá mais o prazer de sentir a beleza que, ao que nos parece, tanto o agradava. E assim vai caindo nesse sono que parece se aprofundar cada vez mais, simbolizado pela queda do corpo, pela fraqueza e falta de força e sensibilidade que este demonstra para com o mundo. Seu corpo é seu instrumento para sentir a vitalidade do mundo ao seu redor, portanto, sua própria vitalidade. E o sono a que se refere o poema não é um sono como outro qualquer; lembremos que o sono, na mitologia grega, é irmão da morte; e é deste sono que o poema fala:

Thanatos representa a Morte na mitologia grega. É o irmão mais velho de Hipno¹⁴ (o Sono), o qual é muitas vezes visto como seu imitador. A sua função era aparecer aos mortais quando estavam prestes a morrer, acompanhando-os ao Hades, ou reino dos mortos. O poder exercido por Thanatos está limitado aos mortais, pois os deuses, como são imortais, não sofrem a sua influência. Em virtude da sua posição, Thanatos é injuriado pelos mortais e rejeitado pelos imortais. Quando vem buscar alguém, é habitualmente acompanhado por espíritos funestos, “as parcas da morte”, conhecidas também como Ceres, ou cães do Hades, que devoram a vida. Thanatos

¹⁴ Também chamado de *Hipnos*.

tem de se submeter às três irmãs, chamadas Moiras, que tomam a decisão final sobre o destino humano: uma delas encontra-se sempre presente quando Thanatos aparece aos mortais (GALLERY, 2004, p.496).

Enfim, é esse o sono que pesa sobre Rilke, depois de ser espetado pelo espinho da flor, idealizado como a morte, que o faz desconhecer seu corpo e se indagar qual o limite entre corpo e pessoa:

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

Agora, porém, este corpo é como uma roupa de fogo
que o veste
e o fecha
aos apelos do dia
Com fastio
vê o pássaro pousar no ramo em frente
já não é alegria
o sopro da tarde em seu rosto
na varanda. (GULLAR, 2010, p. 126)

Nas duas primeiras estrofes, a questão levantada pelo eu-lírico do poema sobre seu corpo e ele, propriamente dito, assemelha-se ao que diz Merleau-Ponty, “eu sou meu corpo”, e esse corpo está ligado às coisas do mundo:

A identidade da coisa através da experiência perceptiva é apenas um outro aspecto da identidade do corpo próprio no decorrer dos movimentos de exploração; ela é portanto do mesmo tipo que esta: assim como o esquema corporal, a chaminé é um sistema de equivalências que não se funda no reconhecimento de alguma lei, mas na experiência de uma presença corporal. Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos.

[..]

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo "coisas". Assim "compreendido", o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto — assim como, na experiência perceptiva, a significação da chaminé não está para além do espetáculo sensível e da chaminé ela mesma, tal como meus olhares e meus movimentos a encontram no mundo.

[...]

Mas, se nossa união com o corpo é substancial, como poderíamos sentir em nós mesmos uma alma pura e dali ter acesso a um Espírito absoluto? Antes de colocar essa questão, vejamos tudo o que está implicado na redescoberta do corpo próprio. Ele não é apenas um objeto entre todos, que resiste à reflexão e permanece, por assim dizer, colado ao sujeito. A obscuridade atinge todo o mundo percebido (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

A morte possui características que somente a pessoa morta possui, características que fizeram parte da sua vida, que a moldaram como indivíduo, que a tornaram única. E “única” é a palavra usada por Gullar para reforçar esse conceito. A palavra é repetida nessa parte do poema três vezes, na segunda, na sétima e na nona estrofe; assim como a palavra “nunca” repete-se duas vezes, no décimo terceiro e décimo sexto verso, intensificando o conceito de que nada se repete, de que tudo na vida, e cada pessoa, só acontece uma única vez, o que faz da morte algo insubstituível como os acontecimentos, insubstituível como as características do morto que ela carrega como se esta fosse uma entidade, ou outro indivíduo que compartilhou com sua vítima os seus predicados durante toda a sua vida; o que se configura numa forma de ver a morte semelhante a uma passagem do conto de Woody Allen, “A morte bate à porta”, do livro *Cuca fundida*, que retrata exatamente dessa morte individual na cena em que a morte vem buscar o futuro morto em sua casa, e esse chega a duvidar de quem ela seja:

Nat (olhando-o de alto a baixo): Ainda não acredito que você seja a Morte.
 Morte: Por que não? Estava esperando quem? Rock Hudson?
 Nat: Não, não é isto.
 Morte: Desculpe se o desapontei.
 Nat: Não se desculpe! Sabe, é que sempre achei que você fosse... um pouco mais alto, sei lá...
 Morte: Tenho 1 metro e 60. Está bom para o meu peso.
 Nat: Você se parece um pouco comigo...
 Morte: E com quem queria que eu me parecesse? Afinal, eu sou a sua Morte! (ALLEN, 1978, p. 23)

Enfim, essa morte só pode ser morrida por aquele que a ela pertence, o que faz, segundo Jean Paul Sartre, ser “perfeitamente gratuito dizer que morrer é a única coisa que ninguém pode fazer por mim” (SARTRE, 1997, p. 254). Portanto, nessa caminhada de Rilke ao encontro concreto de seu duplo, nesse caso, sua própria morte, o poeta tcheco chega ao fim:

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

de algum modo
acenderá outra vez sua voz

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

Hoje, tanto tempo depois
quando não é mais possível encontrá-lo
em nenhuma parte
— nem mesmo no áspero chão de Rarogne
onde o enterraram —
melhor é imaginar
se vemos uma rosa
que o nada em que se convertera
pode ser agora, ali, contraditoriamente,
para nosso consolo,
um sono,
ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras. (GULLAR, 2010, p. 129-130)

A decretação da morte do poeta é conjugada nesse final do poema de Gullar com os verbos "Apagar", "Deixar", "Desfazer", "Findar" e "Dizer" (no Pretérito Imperfeito, portanto, o morto nada mais dirá), respectivamente nos versos 1, 3, 6 e 8, 11 e 13, tendo todo o sentido de desaparecer, extinguir, proporcionando a sensação imagética do fim de Rilke, para concluir a morte com o verbo "Restar", identificado no poema como "resta-nos", simbolizando o que sobrou de Rilke, seus restos mortais, sua herança que garantirá ainda sua sobrevivência por intermédio da sua memória resguardada em seus textos, o que apesar de se configurar numa morte, não é uma extinção do poeta, pois ele sobreviverá em seus escritos.

Depois de sua morte, Rilke permanecerá em seus escritos, será lá que o veremos, será lá que ele continuará existindo, como forma de sobreviver à morte, porque a arte tem a capacidade de eternizar. E a forma como Gullar constrói esse caráter eterno de Rilke é repleto de ligações, ou semelhanças, com teorias filosóficas defendidas sobre o fim da vida, por exemplo: a palavra "fenômenos" no segundo verso deste fragmento acima, unida a "pulsar da vida", está em acordo com a teoria de Schopenhauer que define nossa vida, nossa existência como um fenômeno, e "como fenômeno alguém é transitório" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 366), como foi Rilke, mas em essência é eterno.

Outra estrofe, mais abaixo, declara a morte como um retorno: "iniciou-se o caminho ao revés", como se a morte fosse um regressar ao início, à origem, e a origem nesse caso é a morte, e a morte é a "desordem", para onde o morto retorna, como diz o verso seguinte. Dessa forma a vida poderia ser o mundo ordenado, estruturado pelo homem, enquanto a morte

estaria distante de tudo isso, sendo, possivelmente, o Caos, “vazio obscuro e ilimitado que antecede e propicia a geração do mundo” (FERREIRA, 1977, p. 87), além do deus grego, Caos (Χάος), considerado a primeira divindade a surgir no universo. Portanto, o voltar à desordem do poema pode ser visto como voltar ao início.

Encerrando o poema, os versos finais sugerem vermos numa rosa a figura de Rilke — o que seria, no mínimo, irônico e contraditório (“contraditoriamente”, diz o verso), se nos lembrarmos de que Rilke, como esclarecemos anteriormente, pode ter morrido vítima do espinho de uma rosa. Mas a maior beleza desse final está na bem elaborada metáfora que transforma as pétalas de uma rosa nas pálpebras de Rilke: “o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras”. Um sono que, agora, possui um tom brando, suave, como deitar-se tranquilamente; diferente da ideia de morte que teve anteriormente no mesmo poema.

Enfim, no longo poema, Gullar mistura ficção, mito e realidade, pegando muitas vezes emprestado o estilo melancólico e dramático que o próprio Rainer Maria Rilke empregava em seus poemas — como vimos em alguns fragmentos de textos seus que utilizamos aqui — para melhor representá-lo, porém, sem perder com isso o seu próprio estilo.

1.2. Morte: sono e silêncio

Seguindo ainda a linha de evolução da morte está o poema “Fim”, do livro *Muitas vozes*, que, assim como o anterior, retrata o momento em que alguém perde sua vida, sozinho como Rilke, porém, sem avisos, atingido por uma morte inesperadamente:

Como não havia ninguém
na casa aquela
terça-feira tudo
é suposição: teria
tomado seu costumeiro
banho
de imersão por volta
de meio-dia e trinta e
de cabelos ainda
úmidos
deitou-se na cama para
descansar não
para morrer
queria
dormir um pouco
apenas isso e
assim não lhe
terá passado pela
mente — até
aquele último segundo

antes de
se apagar no
silêncio — que
jamais voltaria
ao ruidoso mundo
da vida (GULLAR, 2001, p. 447)

Nesses versos, algo que chama bastante atenção é a sensação de solidão que antecede a morte e abre o poema logo no primeiro verso: “Como não havia ninguém/ na casa”. O fato de a casa encontrar-se vazia faz com que todo o ocorrido lá seja apenas uma suposição do narrador do poema — “tudo/ é suposição” — que, como numa crônica jornalística, desenrola os fatos, paulatinamente, até o seu desfecho; numa forma de composição que nos faz “viver” o momento da morte como se assistíssemos à cena no mesmo ambiente do morto em andamento.

É interessante observar o termo de duplo sentido que Gullar emprega para simbolizar o que está ocorrendo, e irá ocorrer, ainda no início do poema: “banho/ de imersão”. E “imersão” significa penetrar, adentrar, mergulhar, pois assim são os banhos de imersão, realizados em banheiras ou *ofurôs*, nos quais se imerge o corpo. Mas imersão também pode remeter-nos a adentrar em outro lugar, em outra realidade, em outro ambiente; sempre para baixo. E para baixo encontra-se a morte. A morte é normalmente descrita como algo a que se desce. Para os gregos, morrer era descer ao Hades, e é nessa concepção que trabalhamos: o imergir na banheira como uma prévia da imersão ao Hades.

Baseados nisso, podemos dizer que o personagem do poema, que em breve morrerá, não só experimentava a descida ao mundo dos mortos, dia a dia, como também se preparava, inconscientemente para essa descida; ou melhor, a morte preparava-o. E nesse preparo, até a hora do banho é sugerida: “por volta/ de meio-dia e trinta”. Além disso, a narração segue num clima de suspense e expectativa sobre o que se consumará, até que o personagem deite-se para descansar um pouco — ação que é frisada no poema como um alerta: “para/ descansar *não/ para morrer*”; demonstrando que a vítima não possuía a menor consciência de que a morte estava a sua espreita, tendo em vista que, “sendo a morte aquilo que está sempre para-além de minha subjetividade, em minha subjetividade não há lugar algum para ela.[...]. Portanto, não poderíamos pensar a morte, nem esperá-la, nem nos armarmos contra ela” (SARTRE, 1997, p. 671), como diz Jean Paul Sartre.

Mas “a morte nos apanha deitados sobre a moleza de uma esteira” (COUTO, 1996, p. 9), como nos diz Kindzu, personagem de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e, nesse caso, a esteira é a cama, e a moleza o que leva ao sono a que se submeteu o personagem do poema

quando se deitou — sabemos que adormeceu porque o poema sugere, na verdade, diz isso quando relata que o personagem apagou-se no silêncio sem saber que jamais voltaria do sono ao mundo dos vivos, descrito no poema como o “ruidoso mundo da vida”, o que, por sua vez, é contrário ao mundo silencioso da morte.

Lembramos que o “sono” está aparecendo pela segunda vez neste trabalho num poema de Gullar — agora, implícito, mas presente —, e também desta vez feito o irmão da morte na mitologia grega, como já definimos anteriormente¹⁵; entretanto, em “Fim”, a morte utiliza o sono de forma mais direta para encontrar sua vítima; o sono é o ato derradeiro. O eu-lírico deitou-se apenas para descansar, ou seja, para um sono curto, não um sono continuado, pois, como diz Sêneca: “O sono também é necessário para restaurar nossas forças; mas se ele continua dia e noite, é a morte. Suspensão e supressão não são absolutamente sinônimos” (SÊNECA, 1985, p. 422).

Então, chegamos ao final do poema que se encerra declarando a vida como um mundo barulhento, como o “ruidoso mundo/ da vida”; diferente de todo o andamento e climatização construída durante o poema, sob uma imagem de silêncio e tranquilidade, já que a morte se dá numa total paz e calma — o que também contribui para o aspecto soturno que vaga pelo poema —, que desperta para a iminência de algo acontecer. Dessa forma termina no paradoxo vida e morte, em que a morte é o silêncio, a calma — presente ao lado de sua vítima durante toda a cena — e a vida é seu oposto, o barulho, o “antissilêncio”.

Por isso o silêncio tem uma grande importância nesse poema. Sua presença se configura como antepresença da morte. Através da descrição do ambiente solitário da casa do personagem, o silêncio lembra o estado de tranquilidade, de sossego em que se encontra um corpo morto: calado, sozinho em sua intimidade, distante da barafunda da vida. E o que esse silêncio também diz é que estar morto é não fazer mais parte dos ruídos da vida, é calar-se para sempre — no poema, de forma serena, como a descrita pelo filósofo alemão Norbert Elias: “A morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece — se tudo correr bem” (ELIAS, 2001, p.76). E tudo parece ter corrido bem no poema de Gullar, de acordo com todos os motivos de calma que comentamos acima.

1.3. Cercados pela morte

¹⁵ Cf. o poema “Rainer Maria Rilke e a morte”, p. 32.

No próximo poema, “Morrer no Rio de Janeiro”, são narrados vários fatos que ocorrem simultaneamente no meio de uma progressão de acontecimentos ou suposições; partindo do nascimento calmo de uma manhã, seguido de uma suspeita de perigo, até concluir-se com a certeza de que é melhor manter a ignorância sobre nosso fim; características que fazem deste poema, nas palavras de Davi Arrigucci Jr., um dos “Extraordinários poemas longos de pressentimento e antecipação da morte” (ARRIGUCCI JR., 1999). Vejamos o poema:

Se for março
 quando o verão esmerila a grossa luz
 nas montanhas do Rio
 teu coração estará funcionando normalmente
 entre tantas outras coisas que pulsam na manhã
 ainda que possam de repente enguiçar.
 Se for março e de manhã
 as brisas cheirando a maresia
 quando uma lancha deixa seu rastro de espumas
 no dorso da baía
 e as águas se agitam alegres por existirem
 se for março
 nenhum indício haverá
 nas frutas sobre a mesa
 nem nos móveis que estarão ali como agora
 — e depois do desenlace — calados. (GULLAR, 2001f, p. 478)

O início do poema se mostra como a fotografia de um dia perfeito, sem riscos, todas as coisas em perfeito funcionamento, “ainda que possam de repente enguiçar”, como uma espécie de “semente de discórdia”. E é aqui que tudo começa, que a suspeita nasce em nós “leitores”, que nos faz, a partir desse momento, estarmos alertas a tudo que nos diz o poema, sempre à espera do pior, porque somente nós tomaremos conhecimento do risco que rodeia o eu-lírico, identificado apenas pelo pronome “Tu”. Este não tomará conhecimento de nenhum perigo, nossas suspeitas e do poeta-narrador passarão quase que completamente ao largo — apenas leves desconfiâncias sobre sinais tomaram-lhe poucos instantes do seu café da manhã, mas nada que lhe afaste do dia que “convida a viver” —, pois nem as frutas nem os móveis darão qualquer indício de perigo; móveis que continuarão existindo quando seu dono já houver partido. Mesmo porque tudo parece caminhar para a felicidade de um dia alegre e costumeiro, como declaram os versos “teu coração estará funcionando normalmente” e “as águas se agitam alegres por existirem”. Tudo é sinônimo de movimento, festa da vida, porém, nitidamente, apresentados no poema como contradição ao destino do eu-lírico, que será a ausência de movimento e festa ocasionada pela morte.

Entretanto, o “Tu” a que nos referimos acima, e a quem o poema se refere, não é outro senão nós mesmos. Nós somos esse “Tu” que passeia, que vive a vida como se a morte não nos alcançasse, despreocupados do tempo e do fim. É a nós que o narrador do poema dirige-se. Enxergamos, ou podemos enxergar num primeiro momento a figura de outro no poema pela nossa dificuldade de nos reconhecermos além, noutrem; afinal, é difícil aceitarmos que é conosco, que o poema vislumbra uma trajetória de morte que pode ser a nossa. Somos sempre imortais para nós mesmos, ainda que tenhamos a plena ciência de que somos mortais e de que um dia não mais estaremos aqui, porque “A consciência realista da morte é traumática em sua própria essência, a consciência traumática da morte e realista da sua própria essência. Onde o traumatismo ainda não existe, onde o cadáver não está singularizado, a realidade física da morte ainda não está consciente” (MORIN, 1997, p. 35).

Enquanto isso, aquele que observamos, o eu-lírico, e com quem já nos identificamos, vive sem medo, protegido pela ignorância do seu fim, como veremos abaixo:

Tu de nada suspeitas
 e te preparas para mais um dia no mundo.
 Pode ser que de golpe
 ao abrires a janela para a esplêndida manhã
 te invada o temor:
 "um dia não mais estarei presente à festa da vida".
 Mas que pode a morte em face do céu azul?
 do alvoroço do verão? (GULLAR, 2001f, p. 478)

A suspeita está sempre rondando e maculando um dia que se mostra perfeito, vivo, alegre. Mas nem toda a beleza que nos ronda é capaz de nos defender da morte e do medo que ela provoca. Porém, apesar do clima de perigo iminente, algo que chama a atenção é o toque de otimismo que vai de encontro a esse perigo, como os versos que perguntam: “Mas que pode a morte em face do céu azul?/ do escândalo do verão?”, que soam como doses paliativas de algum antídoto contra o pessimismo, como se o poema lembrasse-nos de que, apesar do trágico, a vida é mais forte e precisa ser vivida.

Contudo, depois de nos lembrarmos de nossa finitude, outras dúvidas afloram com mais facilidade, e tudo ao nosso redor adquire um tom de mistério e suspense, enquanto a cidade vive:

A cidade estará em pleno funcionamento
 com suas avenidas ruidosas
 e aciona este dia
 que atravessa apartamentos e barracos
 da Barra ao morro do Borel, na Glória
 onde mendigos estendem roupas

sob uma passarela do Aterro
 e é quando um passarinho
 entra inadvertidamente em tua varanda, pia
 saltita e se vai.
 Uma saudação? um aviso?

Essas perguntas te assaltam misturadas
 ao jorrar do chuveiro
 persistem durante o café da manhã
 com iogurte e geleia. Mas o dia
 te convida a viver, quem sabe
 um passeio a Santa Teresa para ver do alto
 a cidade noutra tempo do agora.
 Em cada recanto da metrópole desigual
 nos tufos de capim no Lido
 nos matos por trás dos edifícios da rua Toneleros
 por toda a parte a cidade
 minuciosamente vive o fim do século,
 sua história de homens e de bichos,
 de plantas e de larvas,
 de lesmas e de levas
 de formigas e outros minúsculos seres
 transitando nos talos, nos pistilos, nos grelos que se abrem
 como clitóris na floresta.
 São sorrisos, são ânus, caramelos,
 são carícias de línguas e de lábios
 enquanto
 terminando o café
 passas o olho no jornal. (GULLAR, 2001f, p. 478-479)

Quando estamos tomados pelo medo ou pela suspeita do perigo, todo inesperado, tudo o que surge de forma diferente passa a ser objeto de dúvida e alerta. O simples piá de um pássaro numa varanda pode ser um sinal de “cuidado!”. Então, sentindo-nos espreitados pelo desconhecido, passamos a espreitar também o que não conhecemos através de comparações com o conhecido: sons, mudanças no clima, vozes distantes, vento, enfim, tudo o que julgamos poder ser portador dos segredos da morte:

Assim como o homem observa o pórtilo indistinto, onde da noite surge o amanhecer, e o momento em que o dia se faz trevas, para surpreender as mensagens da aurora e do crepúsculo, da mesma maneira ele observa apaixonadamente o nascimento e a extinção do barulho para surpreender os segredos da vida e da morte (JANKÉLEVITCH, 1983, p. 176).

Parece haver, segundo Jankélévitch diz acima, uma tensão entre a beleza da vida e a proximidade da morte. O homem teme a morte pois encontra na beleza do dia motivos para viver. A natureza comporta a morte e a vida, o que se assemelha muito ao que ocorre no poema de Ferreira Gullar. Enquanto pode dar-nos sinais do fim, também pode mostrar-nos a vida, pode dizer-nos que morreremos, mas que por hora, devemos viver.

O poema, numa mistura de vida e morte, enumera uma lista de lugares e situações pela cidade do Rio de Janeiro mostrando a vida e a morte andando juntas. Em cada canto da cidade a vida existe acompanhada da morte; são inseparáveis. Apesar do perigo que ronda o vivente “o dia/ te convida a viver”, diz o poema.

Uma ebulição de contrários emana do poema como se tudo fosse uno, como se cada mínimo ser ou ação que praticamos possuísse o primeiro e o último selo, nascimento e morte. A vida transita pelo centro da cidade, enquanto a morte acompanha com olhos perscrutadores pelos cantos, zelosa daqueles que também são seus. E o mundo acontece durante a leitura de um jornal. A morte vem sem que a vejamos:

A morte se aproxima e não o sentes
 nem presentes
 não tens ouvido para o lento rumor que avança escuro
 com as nuvens
 sobre o morro Dois Irmãos
 e dança nas ondas
 derrama-se nas areias do Arpoador
 sem que o suspeites a morte
 desafina no cantarolar da vizinha na janela. (GULLAR, 2001f, p. 479)

Na estrofe acima, o grupo nominal “lento rumor” e o adjetivo “escuro”, que exerce função de advérbio sobre o verbo “avança”, dão o tom soturno e sorrateiro no qual a morte se aproxima, enquanto as frases “dança nas ondas”, “derrama-se nas areias” e “desafina no cantarolar da vizinha na janela” demonstram como a morte toma conta dos arredores que cercam o candidato a morto. A força dessas palavras e expressões intensificam o clima e a ideia de iminência da morte junto a sua vítima, por enquanto, em potencial. Contudo, ainda vives:

Teu coração
 (que começou a bater quando nem teu corpo existia)
 prossegue
 suga e expele sangue
 para manter-te vivo
 e vivas
 em tua carne
 as tardes e ruas (do Catete,
 da Lapa, de Ipanema)
 — as lancinantes vertigens dos poemas
 que *te mostraram a morte num punhado de pó*
 o torso de Apolo
ardendo como pele de fera a boca da carranca
dizendo incessante a mesma água pura na noite
com seus abismos azuis —

Teu coração,
 esse mínimo pulsar dentro da Via Láctea,
 em meio a tempestades solares,
 quando se deterá?
 Não o sabes pois *a natureza ama se ocultar*.
 E é melhor que não o saibas
 para que seja por mais tempo doce em teu rosto
 a brisa deste dia
 e continues a executar
 sem partitura
 a sinfonia do verão como parte que és
 dessa orquestra regida pelo sol. (GULLAR, 2001f, p. 479-480, grifos do autor)

Entretanto, a vida continua a vibrar em nossas veias, diz o poema, independente da morte futura. Enquanto a morte não vem, somos parte de onde vivemos. E a morte se faz presente nas pequenas coisas, nas entrelinhas dos poemas, não nos deixando esquecê-la, como uma ladainha que nos cantam ao ouvido. Somos convidados a viver, enquanto a morte não nos abandona, escondida: “Estamos todos destinados à morte. Ignorando o momento em que ela virá, procedemos como se nunca devesse chegar. Em verdade, vivendo, não acreditamos realmente na morte, embora ela constitua a maior de todas as certezas” (JASPERS, 1971, p. 127), diz o filósofo e psiquiatra alemão Karl Jaspers, como no poema de Gullar, o eu-lírico parece viver: na certeza de mais um dia perfeito.

A nossa dimensão perante a dimensão do mundo é retratada como “um mínimo pulsar dentro da Via Láctea”. O conhecimento da nossa morte não nos pertence, a natureza não o quer nos dar, talvez para o nosso bem; esse conhecimento privar-nos-ia da felicidade da vida, que no poema, é comparada a uma sinfonia regida pelo sol, símbolo de vida, que melhor vivemos “sem partitura”, sem prisões, regras que nos digam como agir. E assim, mesmo com a morte a nos cercar, como diz Schopenhauer, “prosseguimos nossa vida com grande interesse e muito cuidado, o mais longamente possível, semelhante a alguém que sopra tanto quanto possível até certo tamanho uma bolha de sabão, apesar de ter certeza absoluta de que vai estourar” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401).

Enfim, em “Morrer no Rio de Janeiro”, tudo está com seus dias contados; nada é eterno. Enquanto nos distraímos com uma leitura, o mundo vive e morre ao nosso redor, sem que pressintamos, sem que percebamos, apesar dos indícios no abrir de uma janela ou na chegada surpreendente de um pássaro, que, na verdade, em nenhum instante são colocados como um aviso, mas sim como uma possibilidade, livre à interpretação do homem de que isso possa ou não ser uma mensagem sobre o seu fim. E essa fatalidade nos poemas de Gullar, segundo o próprio, não quer dizer que desvalorizem a vida:

Mesmo quando estou falando da morte, como em “Morrer no Rio de Janeiro”, não deixo de celebrar a vida. *Ali mesmo onde trato da morte, faço o elogio da vida*. É terrível morrer, mas ao mesmo tempo a cidade é linda, as coisas são deslumbrantes. Não tenho, nem nunca tive a intenção de fazer uma poesia pra baixo, melancólica, que empurre as pessoas para o buraco, mas sou obrigado a tratar das questões que estão diante de mim e constituem minha vida. Minha poesia é muito pouco intelectualizada; ela é minha existência (GULLAR, 1999, s.p., grifo nosso).

E quando Gullar fala das questões que estão diante dele, fala do risco da morte que é sempre presente, e que no poema que acabamos de ver, mostra-nos sinais discretos, quase imperceptíveis, diferente do que ocorre no poema “Nova concepção da morte”, que veremos a seguir, em que os avisos são apresentados, claramente.

1.4. Os caminhos da morte

Em “Nova concepção da morte”, que veremos agora, provavelmente o poema mais forte encontrado no livro *Muitas vozes*, a morte pode chegar das mais variadas formas; pode vir de dentro ou de fora e mandar avisos de sua aproximação — implacável ela muda o curso da vida e nada mais será o que já foi.

O poema começa com uma predição que parte de dentro da própria vítima fadada a morrer. Diz ele:

Como ia morrer, foi-lhe dado o aviso
na carne, como sempre ocorre aos seres vivos;

um aviso, um sinal, que não lhe veio de fora,
mas do fundo do corpo, onde a morte mora,

ou dizendo melhor, onde ela circula
como a eletricidade ou o medo, na medula

dos ossos e em cada enzima, que veicula,
no processo da vida, esse contrário: a morte

(decidida sem que se saiba de que sorte
nem por quem nem por que nem por que corte

de justiça, uma vez que era morte de dentro
não de fora (como as que causa externa engendra) (GULLAR, 2001f, p. 464)

Antes de tomar posse do que lhe pertence, a morte enviou uma espécie de arauto para anunciar a sua chegada. Este arauto em forma de sinal que veio de dentro do próprio indivíduo, sugere-nos que o homem já carrega em si a morte; ela não surge no momento em que nossa vida será ceifada, ela sempre esteve lá, dentro de nós. Como diz Schopenhauer,

a vida de nosso corpo é apenas um morrer continuamente evitado, uma morte sempre adiada. [...] Cada respiração nos defende da morte que constantemente nos aflige e contra a qual, desse modo, lutamos a cada segundo, bem como lutamos nos maiores espaços de tempo mediante a refeição, o sono, o aquecimento corpóreo etc. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401).

A morte está sempre em quem vai morrer, emitindo sinais, como dizem os versos, para alertar ou notificar aquele que se encontra na iminência de partir. Ela não está longe e nos vem quando determina. Vive dentro dos corpos “onde ela circula”, passeando pelas entranhas do homem como se fosse “eletricidade ou o medo na medula// dos ossos e em cada enzima”. O que faz dela uma espécie de droga ou veneno, ministrado a conta-gotas até o desfecho final. Um processo de vida de caráter dúbio, se levarmos em conta que ao mesmo tempo em que evoluímos, de criança a adulto, involuímos, por nos aproximarmos a cada dia do fim, e assim regredirmos à não existência, pois cada dia a mais que se vive, é um passo a mais que se dá em direção à morte, ao início, como num retorno ao Caos, que já comentamos aqui neste trabalho na página 38.

Quanto aos sinais, Heidegger diz que

os sinais são, no entanto, antes de tudo, instrumentos cujo caráter instrumental específico consiste em *mostrar*. A ação de mostrar pode ser determinada como uma “espécie” de referência. Num sentido extremamente formal, toda referência é um *relacionar*. [...]. Relação é uma determinação formal que, através da “formalização”, pode ser lida diretamente em cada espécie de conexão entre qualquer conteúdo e modo de ser (HEIDEGGER, 2009, p. 126).

Heidegger também aponta alguns tipos de sinais existentes. Dentre eles, estão os vestígios, as marcas, os prenúncios e os anúncios. Estes últimos são os que melhor representam o sinal de que fala o poema de Ferreira Gullar:

No anúncio e prenúncio, “mostra-se” o “que vem”, embora não no sentido do que apenas há de ocorrer, do que se acrescenta ao que já é simplesmente dado; o “que vem” é algo para o que estávamos preparados ou “devemos nos preparar”, quando ocupados com outra coisa. [...]. Os sinais mostram, primordialmente, “em que” se vive, junto a que a ocupação se detém, que conjuntura está em causa (HEIDEGGER, 2009, p. 129).

E assim, dado o aviso, apesar de fazer parte do homem, de estar presente em sua essência, acompanhá-lo desde o princípio, um dia a morte chega, mansa, lúgubre, sorratamente e emerge do nosso ser para realizar-se.

Nas palavras da estrofe que veremos abaixo, ela nos parece um indivíduo que caminha em direção à sua vítima, tal é a força e ordenação formal com que os versos são construídos,

dentro de um ritmo musical, causado pelas rimas no final dos versos que formam paralelismos nos quais, na grande parte das vezes, a última palavra do segundo verso contém, em seu corpo, a última palavra inteira do verso que o precede, como podemos observar em “pulso” e “impulso”, na primeira estrofe abaixo, tendo a segunda palavra, não só rimando com a primeira como descendendo dela, e favorecendo a ideia de ritmo coordenado, proporcional; ou em “para”, “dispara” e “para”, novamente, na segunda e terceira estrofe, onde “dispara” se coloca entre duas palavras, escritas da mesma forma (para), mas com classes gramaticais distintas, preposição e verbo, na qual o verbo “parar”, que significa cessar um movimento, interromper, contrapõe-se ao “disparar” da estrofe anterior, que nos remete à ação, movimento; além das três palavras servirem para manter a musicalidade e o ritmo do poema, assim como fazem “colapso”, “*lapsus*” e “pronunciado”, terceira e quarta estrofes, nas quais “colapso” e “*lapsus*” possuem construções e pronúncias semelhantes, repetindo-se as rimas ritmadas nas outras estrofes seguintes e em várias outras do restante do poema, como já vimos e ainda veremos no restante da análise do poema, o que proporciona ao leitor uma imagem mais forte, quase fotográfica, da cena que se vai construindo no decorrer do poema; senão, vejamos:

Ela veio chegando ao ritmo do pulso,
sem pressa nem vagar e sem perder o impulso

que empurra a vida para o desenlace, para
o ponto onde afinal o sistema dispara

cortando a luz do corpo — e a máquina para.
Muito antes, porém, que ocorra esse colapso,

chega o aviso da morte, indecifrado, *lapsus*
linguae, sinal errado ou mal pronunciado

no código de sais, ou não compreendido
deliberadamente: a gente faz ouvido

de mercador à voz que a morte noticia
pra não ouvi-la, já que não tem serventia

ouvi-la e assim saber que a hora está marcada.
Só para entristecer-se ante a noite estrelada? (GULLAR, 2001f, p. 464-465)

Enquanto as rimas se sucedem, essa parte do poema declara que, por alguma razão a resolução pela morte foi tomada, sem motivo aparente, sem explicação. E mais uma vez, o sinal da morte volta a aparecer, agora considerado “indecifrado” ou, propositalmente, “não compreendido”, como forma de se proteger do peso de se ver no limiar da morte, fingindo que não a vê para viver incólume a sua pressão, livre do peso que devastaria seus dias de alegria; o

que nos leva outra vez a Heidegger e as suas interpretações de sinais: para exemplificar os sinais, Heidegger usa como exemplo as setas de um carro que avisam ao pedestre para que lado o motorista pretende fazer sua manobra, virar o carro. Um sinal-recurso que não estaria apenas a serviço do motorista do carro, mas também, e principalmente, dos que não estão no carro, que se esquivarão para o lado indicado ou ficarão parados, dependendo da decisão que tomarem (HEIDEGGER, op. cit., p. 127). Partindo deste exemplo, e relacionando o sinal com o *ser*: ao receber um sinal, um possível aviso, o sujeito, o ser-no-mundo, deve tomar alguma decisão: esquivar-se ou ficar parado. Uma decisão que também cabe ao eu-lírico do poema de Gullar. Ao receber o sinal, um possível sinal da morte, ele deve esquivar-se ou ficar parado? Desviar-se buscando uma direção baseada no sinal que julga ter recebido ou esperar a morte? Sobre essa tomada de decisão, Heidegger diz:

Seguindo a orientação do exemplo mencionado (seta), deve-se dizer: o comportamento correspondente (ser) aos sinais encontrados é o “desvio” ou o “ficar parado” diante do veículo que se aproxima com uma seta acionada. O desviar-se, enquanto tomada de uma direção, pertence essencialmente ao ser-no-mundo da presença. Ela sempre está, de algum modo, a caminho e numa direção; ficar e parar são apenas casos limites desse “estar a caminho” direcionado (HEIDEGGER, 2009, p. 128-129).

O ser-no-mundo do poema de Gullar, do ponto de vista heideggeriano, não nos parece que pararia; pelo contrário, parece-nos que se desviaria da seta, ou seja, não iria de encontro à morte, como nos parece dizer os versos: “deliberadamente: a gente faz ouvido/ de mercador à voz [os sinais] que a morte noticia/ pra não ouvi-la, já que não tem serventia/ ouvi-la e assim saber que a hora está marcada./ Só para entristecer-se ante a noite estrelada?”. O “entristecer-se” podemos entender como angustiar-se com a morte, o que poderia fazer com que o homem não seguisse seu caminho, desistisse, colocando-se nos “casos limites” de que fala Heidegger. Por isso, o personagem do poema prefere fingir não ver, ou inconscientemente, não percebe os sinais que a morte oferece — comportamento que já presenciamos no poema “Rainer Maria Rilke e a morte”.

E como um remate, na estrofe seguinte, o poeta dá uma denominação a esse tipo de morte que acabamos de ver. Diz ele: “Essa é a morte de dentro, endógena”, que, segundo o poema, constrói-se dentro do ser, como diz um dos versos do poema, ao relatar que o seu sinal vem do “fundo do corpo, onde a morte mora”, para, a partir daí, apresentar outro tipo de morte:

a de fora,
 a exógena, provém do acaso, se elabora
 na natureza ou então no tráfego ou no crime
 e implacável chega, e nada nos exime
 da injusta sentença, a moral impoluta,
 a bondade, o latim, nossa boa conduta,
 nada: a pedra que cai ou a bala perdida
 sem razão nos atinge e acaba com a vida.
 Diz-se que, dessa morte, a notícia também
 nos chega, aleatória antecipação,
 na pronúncia da brisa e dos búzios, além
 do que se lê na carta e nas linhas da mão.
 Mas, se vinda de dentro ou fora, não se altera
 essencialmente o fato: a morte, por si, gera
 um processo que altera as relações de espaço
 e tempo e modifica, inverte, em descompasso,
 o curso natural da vida: [...](GULLAR, 2001f, p. 465)

Nessa morte, a exógena, seu agente é conhecido, e sua execução é implacável, e não há nada que nos exima, nem mesmo uma vida reta, exemplar. Ela não valoriza virtudes: os bons e os maus, os símbolos da virtude ou os exemplos de luxúria, por ela são devorados com o mesmo apetite, como Saturno a seus filhos, na mitologia Greco-romana. Além disso, seja qual for a morte, ela desregula o curso natural das coisas. O poema, no trecho que vimos anteriormente, falava em um ritmo da morte, ela foi mostrada caminhando lentamente, “ao ritmo do pulso”, porém, nos quatro últimos versos do trecho que acabamos de ler, a resolução final, a consumação da morte não segue o mesmo padrão de ordem, de ritmo compassado. Dizem os versos: “a morte, por si, gera// um processo que altera as relações de espaço/ e tempo e modifica, inverte, em descompasso,// o curso natural da vida”. O movimento da morte no corpo do indivíduo ou fora dele, até alcançá-lo, é melodioso, cadenciado, ordenado, contudo, quando a morte se realiza, o que ocorre é um completo “descompasso”, uma destruição da ordem, uma desconstrução da vida.

Entretanto, há algo semelhante entre as duas formas de morte: ambas podem trazer um aviso — o sinal de que já falamos. Porém, isso não faz diferença, “endógena” ou “exógena” não se foge da morte, ela será implacável, tudo se transformará, como deixam claro as expressões usadas pelo poeta: “alteração de espaço e tempo” “modifica”, “inverte”, “descompasso” contra “o curso natural da vida”, ou seja, o poeta escolhe termos que aclarem, sentenciem a mudança, a drástica mudança, a transformação em outra realidade, a da vida em

morte, para, a partir daí, usar uma sequência de metáforas e alegorias para simbolizar o momento exato em que esse desfecho ocorre, como podemos ver abaixo:

[...] urna vertigem
arrasta tardes, sóis, desperta da fuligem

vozes, risos, manhãs já de há muito apagadas,
e as precipita velozmente, misturadas,

para dentro de si, como fazem as estrelas
ao morrer, cuja massa, ao ser prensada pelas

forças de contração da morte, se reduz
a um buraco voraz de que nem mesmo a luz

escapa, e assim também com as pessoas ocorre. (GULLAR, 2001f, p. 465-466)

A morte é comparada à fuligem, arrastando tudo o que fez parte da vida daquele que agoniza. Essa fuligem simboliza tudo aquilo que ficou esquecido, quase apagado pelo tempo, como as alegrias que de tanto olvidadas, acabaram por se empoeirar ao longo da vida, para, nesse instante, ressurgirem e se misturarem, fundirem-se numa única matéria e penetrarem naquele que está partindo, semelhante aos relatos de pessoas que julgam terem visto sua vida inteira passar diante seus olhos, como num filme, durante uma experiência de quasemorte; um alvoroço provocado por toda essa energia formada no momento da morte que pode chegar a ultrapassar os limites do corpo do morto e alcançar quem estiver por perto, como dizem os versos seguintes:

E é por essa razão que quando um homem morre,

alguém que esteja perto e que apure o ouvido,
certamente ouvirá, como estranho alarido,

o jorrar ao revés da vida que vivera
até tornar-se treva o que foi primavera. (GULLAR, 2001f, p. 466)

O momento da morte é tão intenso que estando ao lado do morto, presenciando o seu fim, seria possível ouvir a vida se esvaziando como se retrocedesse ao nada, descrita como um buraco negro — nas palavras do poema: “um buraco voraz de que nem mesmo a luz/ escapa”. E esse retrocesso, identificado nesse final do poema como um “jorrar ao *revés* da vida que vivera” liga-se ao “*inverte*, em descompasso,/ o curso natural da vida”, da outra parte do poema, e ainda ao poema “Rainer Maria Rilke e a morte”, nos momentos finais do eu-lírico, quando o verso diz que “iniciou-se o caminho ao *revés*”. Uma transformação que é maximizada, agora em “Nova concepção da morte”, pelo contraste realizado entre a palavra

“primavera” e “treva”, quando a festa da vida, a primavera, tem suas luzes apagadas, transformando-se em treva.

Enfim, o poema descreve origens da morte e seus sinais, destacando toda a sua irrevogabilidade e indiferenciação com que exerce sua função, num caráter de aniquilamento total de sua vítima que não só morre como deixa a escuridão no seu lugar.

1.5. A morte dentro de nós

Até aqui vimos algumas faces da morte, suas formas de abordagem, sua morada e sinais, sua indistinção entre os movimentos da natureza, sua forma silenciosa e solitária e o medo de sabê-la presente. Agora, para finalizarmos este capítulo veremos um fragmento do *Poema sujo*, livro-poema de Ferreira Gullar composto por um único poema, mas que aborda diversos temas, como disse Alcides Villaça:

há muitas vozes num poema. Juntamente com a voz que o leitor realiza em uma forma particular, muitas vozes ressoam, com maior ou menor clareza, mas sempre ansiosas. E não adianta realizá-las todas: as ambiguidades se multiplicam no espaço do poema e da História. O poema é “um outro”, é a possibilidade quase sem limite de muitos outros. Fica também a certeza de que o poema abriga a multiplicidade da nossa própria voz (VILLAÇA, 1979).

Neste fragmento, a morte, assim como nos poemas "Rainer Maria Rilke e a morte", "Fim" e “Nova concepção da morte”, já está instalada no vivente. Como o poema é imenso e não é todo ele que nos serve como estudo para o tema que defendemos, extraímos apenas uma parte que diz respeito à nossa pesquisa — uma das vozes a que aludiu Alcides Villaça:

[...]
 e era dia
 como era dia aquele
 dia
 na sala de nossa casa
 a mesa com a toalha as cadeiras o
 assoalho muito usado
 e o riso claro de Lucinha se embalando na rede
 com a morte já misturada
 na garganta
 sem que ninguém soubesse
 [...] (GULLAR, 2001c, p. 250-251)

Neste caso, a morte já está presente no corpo de sua vítima, o que pode significar que ela está em nós desde sempre, de acordo com o que nos permite suspeitar o verso “com a

morte já misturada na garganta”, e que muito se assemelha a ideia de Schopenhauer sobre o mesmo tema, para ele, “a ela [a morte] estamos destinados desde o nascimento e ela brinca apenas um instante com sua presa antes de devorá-la” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401).

Nessa parte do poema, é descrito um dia normal como qualquer outro. Nada suspeito, nada diferente. Mas a morte já estava presente, escondida, invisível e impensável pelos entes da casa, tendo em vista que, como diz Zygmunt Bauman, “A morte é a encarnação do ‘desconhecido’. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*” (BAUMAN, 2008, p. 45, grifo do autor). Além disso, quem suspeitaria de um dia sem indícios de perigo? Tudo parecia estar no lugar de sempre: a mesa com a toalha, cadeiras, o assoalho desgastado e, acima de tudo, o “riso claro de Lucinha”. O “claro” é agradável, vivo, brilhante como um dia; riso claro é riso bom, amigável. Mas “claro” também pode significar nítido, e nítido é diferente de sorrateiro, de invisível, de desconhecido, qualidades da morte instalada em Lucinha; portanto, o “riso claro” no poema encontra-se diretamente contrário à morte ignota que os versos revelam.

Outra questão que nos chama atenção nesse poema é que já sabemos que Lucinha morrerá — o poema revela-nos isso —, o que, por sua vez, revela duas características bastante importantes da morte: a primeira, talvez a mais indiscutível é a de que dela não se escapa, e a outra, já presente em poemas que vimos anteriormente, a de que ela está sempre presente em nós, pois ela, “afinal, é uma corda que nos amarra as veias. O nó está lá desde que nascemos. O tempo vai esticando as pontas da corda, nos estancando pouco a pouco” (COUTO, 1996, p. 96), como diz Mia Couto, em *Terra sonâmbula*, numa afirmação que se relaciona com a de Schopenhauer que vimos há pouco. Assim, a morte na garganta no poema de Gullar, a afirmação de Schopenhauer e de Mia Couto diz-nos que jamais estamos livres da presença da morte porque, mesmo que o riso esteja em nossa garganta, a morte também está. Ela sempre está entrelaçada em nós.

Enfim, a morte ronda-nos, podendo estar em todo e qualquer lugar, inclusive dentro de cada um de nós. Os poemas que vimos neste capítulo sugerem que o nosso corpo é a morada da morte, mesmo quando ela parece vir de fora, como no poema “Rainer Maria Rilke e a morte”, pois ela parece sempre estar a espreita esperando o momento certo, o impulso que pode vir de fora ou de dentro, para nos fazer dormir para sempre. Como diz Mario Quintana, no soneto XIX de *A rua dos cataventos*: “Minha morte nasceu quando eu nasci./ Despertou, balbuciou, cresceu comigo.../ E dançamos de roda ao luar amigo/ Na pequenina rua em que vivi.” (QUINTANA, 2005, p. 37). Também sugerem os poemas que dificilmente vemos os sinais que a morte pode nos mandar. Por mais atentos que estejamos, o máximo que

conseguimos é nos enchermos de suspeitas, como em “Morrer no Rio de Janeiro” e temermos ver a morte no canto dos pássaros, nas esquinas, em todo lugar, mas sem a certeza de que seja lá que ela estará, pois a morte é silenciosa e sorrateira.

Mas, para muitos, ela não representa o mal, para muitos ela é desejada e até mesmo a salvação de um mundo ímpio e doloroso, onde a alegria e o prazer deu espaço ao sofrimento, à maceração, ao incômodo, como veremos a seguir.

2 A Morte como solução

Como dissemos no final do capítulo anterior, nem sempre a morte é dolorosa ou uma triste partida para quem se despede da vida; para muitos ela é desejada como uma forma de escapar das agruras vividas e estancar de uma vez o sofrimento. No mundo literário encontramos diversos exemplos de suicidas, como no livro *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, no qual Madalena comete suicídio, ou o Werther de Goethe, em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), e tantos outros casos. Mas também o desespero é fato comum a esses personagens e eu-líricos. A vida é dura, decepcionante, seu valor é questionado, o motivo pelo qual continua vivo é questionado, e a desilusão toma conta empobrecendo os dias e, cada vez mais, angustiando, decepcionando e desenganando o homem.

2.1 A vida é cinza

No poema “O mar intacto: P.M.S.L.”, de *A luta corporal*, a vida é frustrante. Tudo é insignificante, miserável e doloroso. O eu-lírico de Ferreira Gullar encontra-se em total desânimo para com a vida. Diante seus olhos, o mundo é cinza, triste, e opressor. Toda a sua visão de mundo se dá pelo seu lado mais triste e desesperador, senão vejamos:

Impossível é não odiar
essas manhãs sem teto
e as valsas
que banalizam a morte.

Tudo que fácil se
dá quer negar-nos. Teme
o ludíbrio das corolas.
Na orquídea busca a orquídea
que não é apenas o fátuo
cintilar das pétalas: busca a móvel
orquídea: ela caminha em si, é
contínuo negar-se no seu fogo, seu
arder é deslizar.

Vê o céu. Mais
que azul, ele é o nosso
sucessivo morrer. Ácido
céu.
Tudo se retrai, e a teu amor
oferta um disfarce de si. Tudo
odeia se dar. Conheces a água?

ou apenas o som do que ela
finge? (GULLAR, 2001a, p. 14)

O poema expõe um homem desiludido, para quem tudo é fátuo, triste, inócuo e falso. Desesperançado, ele nega a possibilidade do lado bom da vida. Os dias são banais, e a morte também é vítima dessa banalização. Para esse homem, os dias vulgares “banalizam a morte”, conclusão que ele descreve como uma dança da morte — as valsas vulgares da vida que transformam tudo em vulgaridade, até mesmo a morte. O cotidiano, o vulgar dos dias é como uma morte diária; os dias mortos são a morte costumeira que paira sobre sua vida diariamente. Tudo é difícil, tudo é enganação, o mundo é uma mentira, mesmo as rosas nos enganam através de suas corolas. A verdade da orquídea é escorregadia, de difícil assimilação; não é fácil ver, verdadeiramente, a própria flor. Mesmo o amor é falso, todos se escondem sob uma máscara fingindo amor verdadeiro, assim como a água que finge ser algo através do som que nos oferece.

Já o céu, o céu azul, que corrói como ácido, paira sobre o homem representando seu “sucessivo morrer”; a beleza do céu, para quem sofre, é uma ofensa ou também pode ser falsa, porém, de uma forma ou de outra, seria fonte de desespero a quem vive diante de um mundo que o faz sentir-se oprimido; se verdadeiro, é belo e isso irrita a quem sofre por somente ver decepção no mundo; se julga falso, irrita por se deparar com mais uma mentira no mundo. Um desespero comparado ao que descreve o filósofo e teólogo dinamarquês, Søren Aabye Kierkegaard, como um morrer todo dia sem realmente poder morrer, uma procura por libertar-se do seu “eu” para ser outro, sem conseguir, sofrendo mais porque seu “eu” não se transformou, do que por não ter conseguido ser o “eu” que almejou ser:

Nessa última acepção, o desespero é portanto a “doença mortal”, esse suplício contraditório, essa enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte; e vivê-la um só instante, é vivê-la eternamente. Para que se morresse de desespero como duma doença, o que há de eterno em nós, no eu, deveria poder morrer, como o corpo morre de doença. Ilusão! No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer; *assim como um punhal não serve para matar pensamentos*, assim também o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é o seu próprio sustentáculo (KIERKEGAARD, 1979, p. 324-325).

As palavras de Kierkegaard tornam-se mais evidentes no poema de Gullar à medida que o poema avança. Paulatinamente vamos percebendo que o eu-lírico não só não gosta do mundo como ele é como não gosta de si mesmo como é, por isso se considera um “tédio do ser”, como diz abaixo:

Não te aconselho o amor. O amor
 é fácil e triste. Não se ama
 no amor, senão
 o seu próximo findar.
 Eis o que somos: o nosso
 tédio de ser.

Despreza o mar acessível
 que nas praias se entrega, e
 o das galeras de susto; despreza o mar
 o exato inviolável
 mar autêntico!

O girassol
 vê com assombro
 que só a sua precariedade
 floresce. Mas esse
 assombro é que é ele, em verdade.

Saber-se
 fonte única de si
 alucina.

Sublime, pois, seria
 suicidar-nos:
 trairmos a nossa morte
 para num sol que jamais somos
 nos consumirmos. (GULLAR, 2001a, p. 15)

Esse “tédio de ser”, e não “do ser”, o que faz toda a diferença, já que “tédio do ser” significaria tédio, não do indivíduo, do ser-no-mundo de Heidegger, do fenômeno de Schopenhauer, mas do ser como essência; enfim, esse “tédio de ser”, que sente como homem que se vê deslocado dentro do mundo, também banaliza a morte, traz o desprazer pela vida.

E se observarmos a construção do poema, perceberemos uma série de palavras, entre verbos e vocábulos, completamente voltados para produzir no texto a força da decepção e do desgosto pela vida “sofrida” pelo eu-lírico. As palavras: impossível, odiar, banalizam, ludíbrio, negar-nos, arder, morrer, ácido, retrai, finge, triste, findar, tédio, despreza, assombro, precariedade, suicidar-nos, trairmos, morte e consumirmos dão o tom negativo que o texto precisa para nos envolver e nos irmanarmos com o sentimento pesado e desiludido de seu eu-lírico.

Além disso, nesse mundo negro, "manhãs sem teto", podem simbolizar que o eu-lírico sente-se desprotegido; "ludíbrio" pode surgir como a enganação da beleza irreal, "odeia" aparece como fruto do próprio sentimento negativo por que passa o eu-lírico, e "finge" para um mundo no qual tudo parece irreal. Do mesmo modo, "deslizar", no verso, lembra a fragilidade do belo, "tudo se retrai" revela uma característica da opressão interior — ser

retraído, infeliz. Enfim, tudo exalando um sentimento de dor e negatividade para com o mundo.

Dentro dessas características, no poema de Gullar, o homem deslocado no mundo é como o girassol, apenas um “assombro” que floresce na precariedade. É assombro porque é apenas o que sente de si ao ver que apenas o ínfimo sobreage; e como o sol de si mesmo. Mas não se vê assim por arrogância, e sim por solidão. Sua autossuficiência é fruto da sua condição de homem só, estrangeiro, ferido e subjugado pela banalização do mundo. É como um sol, por ser o centro de si mesmo, mas não um sol propriamente; para isso, para ser esse sol, somente por intermédio do suicídio, quando se transformaria num sol que consumiria a si mesmo.

O suicídio também seria uma forma de trair a morte, ou seja, vencendo a morte pela morte antecipada, infligida a si pelas próprias mãos. Observando o que dizem Dastur e Heidegger a respeito do suicídio, a morte poderia realmente ser traída por ele, já que “o suicídio, na verdade, não é, de forma alguma, uma realização da própria morte, mas simplesmente a provocação do falecimento, e por aí o *Dasein* [ser-aí] afasta de si mesmo seu morrer, que não pode assumir a não ser existindo” (DASTUR, 2002, p. 84). O falecimento é uma ocorrência que só acontece com os outros. No suicídio o *Dasein* torna-se apenas um meio, um instrumento, como se matasse a outro, e não a si mesmo, podendo, talvez assim, trair a morte, como espera o eu-lírico do poema.

Em breve resumo, no poema de Gullar, vivemos nesse mundo banal, no qual somos “o nosso/ tédio de ser”, e a vida é um desprazer. Somos como um girassol que “vê com assombro/ que só a sua precariedade/ floresce”. Mas somos apenas nossa precariedade. E se somos assim, melhor libertarmo-nos das dores da vida, traindo o tempo de nossa morte para com esse poder de decisão sobre nosso próprio fim, sermos como um sol que brilha, vivendo nosso momento de esplendor.

A vida não vale a pena, diante de tanto dissabor, e é na morte onde o eu-lírico encontra a solução para seu mundo impossível. Morte semelhante a que se apresenta à porta, na prosa poética de Bernardo Soares:

“Eu sou”, disse ela, “o lume das laranjeiras apagadas, o pão das mesas desertas, a companheira solícita dos solitários e dos incompreendidos. A glória, que falta no mundo, é pompa no meu negro domínio. No meu império o amor não cansa, porque sofre por ter; nem dói, porque canse de nunca ter tido. A minha mão pousa de leve nos cabelos dos que pensam, e eles esquecem; contra o meu seio se encostam os que em vão esperavam, e eles enfim confiam” (PESSOA, 2011, p. 448).

A semelhança entre os versos de Ferreira Gullar e o texto de Fernando Pessoa está em apresentar um mundo em que vivem os desvalidos, decepcionados com o mundo dos vivos. Em Gullar, alguém quer se matar por não gostar do mundo em que vive, em Pessoa, a própria morte mostra-se solícita para esses desvalidos.

O eu-lírico de Gullar vê o mundo como uma farsa, e isso o incomoda, assim como o incomoda a sua solidão. Podemos perceber também que, mergulhado no pessimismo, na visão negra do mundo a sua volta e desiludido com a humanidade, ele parece ter perdido a “Vontade de vida”, da qual fala Schopenhauer, quando diz que “Onde existe vontade, existirá vida, mundo. Portanto, à Vontade de vida a vida é certa, e, pelo tempo em que estivermos preenchidos de Vontade de vida, não precisamos temer por nossa existência, nem pela visão da morte” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 358). E perdendo essa “Vontade” perdeu o impulso gerador de ânimo, a essência do mundo.

Alguém com a visão negativa da vida que possui o eu-lírico do poema de Gullar não tem o que Schopenhauer descreve ser necessário para se situar ““com firmes, resistentes ossos sobre o arredondado e duradouro solo da terra’ e nada temer” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 368), porque a ele falta assimilar as verdades — que o filósofo descreve no seu livro sobre a vida e a morte —, sobre o permanecer no mundo pela Vontade de vida e encontrar satisfação na vida com seus agrados e desagradados.

Essa incompatibilidade do eu-lírico com o mundo, que causa seu sofrimento, é um possível causador de angústia, e essa angústia não é apenas a dele. O poema refere-se à angústia do homem, como ser vivente no mundo moderno. Porém, o que é a angústia que faz com que pessoas como o eu-lírico deste poema sofram sentindo-se estranhos ao mundo em que vivem? Segundo Heidegger,

A angústia não é somente angústia com... mas, enquanto disposição, é também *angústia por...* [...]. A angústia se angustia pelo próprio ser-no-mundo. Na angústia perde-se o que se encontra à mão no mundo circundante, ou seja, o ente intramundano em geral. O “mundo” não é mais capaz de oferecer alguma coisa, nem sequer a co-presença dos outros. (HEIDEGGER, 2009, p. 254)

E completa:

Na angústia, se está “*estranho*”. Com isso se exprime, antes de qualquer coisa, a indeterminação característica em que se encontra a presença na angústia: o nada e o “em lugar nenhum”. Estranheza significa, porém, igualmente “não se sentir em casa”. [...]. Rompe-se a familiaridade cotidiana. (HEIDEGGER, 2009, p. 254-255)

O homem percebe o absurdo do mundo em que vive e pode fugir para a vida cotidiana ou enfrentar, transcender o mundo e a si mesmo, por exemplo, com a morte como na sugestão do eu-lírico de Gullar.

Mas que ligação essa angústia teria com a morte e, por conseguinte, com o nosso trabalho? O poema é narrado por um eu-lírico em decadência que representa a decadência do homem frente ao mundo. Estranho ao meio em que vive, angustia-se, e angustiando-se percebe as possibilidades de que fala Heidegger, o poder-ser-no-mundo, e a sentença de que é um ser-para-a-morte; porém, seu poder-ser-no-mundo não chegou a ser nada, suas possibilidades são apenas possibilidades que ele não alcança, pelo fato de considerar-se um poder-ser-sol inalcançável, um “sol que jamais somos”, mas que ainda assim, parece acreditar que na morte pode tornar-se esse sol que jamais foi em vida: suicidar-se é a solução “para num sol que jamais somos/ nos consumirmos”, revelando-nos, dessa forma, a ligação da angústia do personagem no poema em questão com a morte — a angústia é o que liga o personagem ao desejo de morrer. A angústia desperta para a morte, revela a finitude da existência humana, mostra que o homem tem um fim, que morre, o que o remete ao mais famoso conceito de Heidegger, o de que o ser humano é um ser-para-a-morte.

Contudo, Schopenhauer, no seu texto, *Metafísica da morte*, diz que

o valor objetivo da vida é bastante incerto, e resulta pelo menos duvidoso se a ela não seria preferível o não-ser, e mesmo se a experiência e a ponderação tiverem a última palavra, o não-ser tem de triunfar. Se se batesse nos túmulos para perguntar aos mortos se querem ressuscitar, eles sacudiriam a cabeça negando. Nesta mesma direção vai também a opinião de Sócrates na apologia de Platão, e mesmo o jovial e amável Voltaire não pode senão dizer: *on aime la vie; mais le néant ne laisse pas d'avoir du bon* [ama-se a vida; mas o nada não deixa de ser o seu lado bom]. E ainda: *je ne sais pas ce que c'est que la vie éternelle, mais celle-ci est une mauvaise plaisanterie* [não sei o que é a vida eterna, mas esta é uma brincadeira de mau gosto]. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 63)

Dessa forma, como querem os autores nas suas observações pessimistas acima, mesmo parecendo bom estar no mundo, estar ausente dele pode ser ainda melhor; assim, a morte, ou mesmo o suicídio, torna-se atraente, sobretudo para àquele que julga ser um torturado no mundo, como no poema de Gullar e no texto de Roosevelt M.S Cassorla, *Da morte*, onde ele diz que

O suicídio de um torturado tampouco é a procura da morte: é, sim, a fuga, a fuga desesperada de algo insuportável e, [...] quando se foge de algo, não importa para onde fuja, o importante é livrar-se disso. O corpo e a mente chegam a exaustão total e nada mais importa, desde que o sofrimento cesse. O indivíduo, na verdade, não quer morrer — quer e precisa parar de sofrer. (CASSORLA, 1991, p. 48)

Como dizem os versos “Saber-se/ fonte única de si/ alucina”. Estamos sós com um peso sobre os ombros, a vida é penosa, e precisamos nos livrar desse peso que nos leva à angústia, o que a morte pode fazer por nós, pois somos torturados no mundo e pelo mundo. E dentro dessa perspectiva está também Werther, personagem suicida de Goethe, vitimado pelo amor, que, em defesa do suicídio, diz:

“A natureza humana”, prossegue, “tem seus limites: pode suportar, até certo ponto, alegrias, tristezas e dores; se ultrapassar este limite, sucumbirá. Não se trata, portanto, de discutir se um homem é fraco ou forte, e sim de saber se ele pode suportar a medida dos seus sofrimentos, sejam eles morais ou físicos. E no meu entender é tão absurdo dizer que um homem é fraco por suicidar-se quanto seria inadmissível chamar de covarde aquele que morre vitimado de uma febre maligna.” (GOETHE, 2007, p.63)

Enfim, dor, angústia e estranhamento são sintomas encontrados no poema de Ferreira Gullar. O mundo oprime simplesmente pelo o que o eu-lírico julga que ele é: acima de tudo, falso. Assim, a ele resta continuar ou abandonar a vida em busca de libertação, questões que a Literatura e outras matérias afins também abordam com frequência, como podemos observar nos textos que expomos aqui.

2.2 Uma vida insípida, uma morte invisível

No próximo poema, o eu-lírico também vive uma vida sem prazeres ou realizações sonhadas. Morrer também é libertar-se de um tédio de viver, contudo, a morte não foi voluntária, o eu-lírico não a buscou como forma de libertação, na verdade, nem teve a intenção ou cogitou essa hipótese, como no poema que analisamos no subcapítulo anterior; mas a morte veio e libertou seu “moribundo” do tédio em que vivia. O poema de que falamos é “Notícia da morte de Alberto da Silva”.

Alberto da Silva tinha uma vida sem valia, jamais realizou o que sonhou, entregando-se ao comodismo de uma vida monótona de dias iguais, e acabou morrendo como sempre viveu, no silêncio. Sua morte nada representou à sociedade, sua ausência também foi completamente indiferente e insignificante ao mundo. Sem uma nota em jornal ou demonstração de saudades, morreu e se fez silêncio como foi silêncio sua existência; talvez por isso o subtítulo, entre parênteses: (poema dramático para muitas vozes). O drama não se faz pela dor que poderia ter causado a outros a sua morte, mas pela falta dela, pelo nada que

morte e vida de um homem representaram ao mundo. Dramática, em “Notícia da morte de Alberto Silva”, do livro *Dentro da noite veloz*, foi a ausência de “vida” que foi sua existência, e a falta de importância que significou para a sociedade em que viveu. Por isso o poema representa uma espécie de epitáfio, de homenagem a um homem que morreu sem que o mundo o percebesse.

I

Eis aqui o morto
chegado a bom porto

Eis aqui o morto
como um rei deposto

Eis aqui o morto
com seu terno curto

Eis aqui o morto
com seu corpo duro

Eis aqui o morto
enfim no seguro (GULLAR, 2001b, p. 203)

A primeira parte do poema descreve o estado físico de Alberto: inerte — não muito diferente da vida que levou, como veremos na continuidade do poema. Deposto da vida, jaz, e agora o mundo lhe é tão indiferente quanto ele foi a este. E a morte é vista como um lugar seguro, um ancoradouro, um “bom porto” de chegada. Palavras e expressões como “bom porto”, “rei deposto” e “corpo duro”, nessa primeira parte do poema, definem o estado do corpo a que se referem: morto. Além disso, a sonoridade das palavras dá maior força a essa expressividade. Os finais em “morto/ porto”, “morto/deposto”, “morto/curto”, “morto/duro”, “morto/seguro”, em monocórdio, produzem uma cadência musical, como num moto perpétuo em que a cada passo, a cada palavra se confirma o estado de “morto”, até o verso final da primeira estrofe na qual o defunto encontra-se, enfim, seguro, longe das aflições que sofreu em vida. E essas rimas continuam por todo o poema, como veremos no decorrer da análise.

Mas o poema continua a trazer mais detalhes do *rigor mortis* de Alberto da Silva:

II

De barba feita, cabelo penteado
jamais esteve tão bem arrumado

De camisa nova, gravata-borboleta
parece até que vai para uma festa

No rosto calmo, um leve sorriso
nem parece aquele mais-morto-que-vivo

Imóvel e rijo assim como o vês
dir-se-ia que nunca esteve tão feliz (GULLAR, 2001b, p. 203)

Com a morte, contraditoriamente, Alberto ganhou mais beleza. Bem vestido como nunca esteve, “parece até que vai para uma festa”, o corpo, em sua aparência, é descrito através de uma escolha de palavras e frases que constroem sua imagem de pureza, limpeza e beleza: cabelo penteado, tão arrumado, camisa nova, gravata-borboleta, rosto calmo, leve sorriso e tão feliz. Todas essas descrições mostram que a morte lhe trouxe mais dignidade, e a alegria, que foi morna em sua vida, parece mais presente na morte, quem sabe um sorriso de leveza pela libertação das agruras da vida, porque agora que está morto, ali, vestido para o momento fúnebre, ele “nem parece aquele mais-morto-do-que-vivo”. O que nos permite deduzir que nunca teve uma vida feliz, de realizações, portanto, a morte pode tê-lo libertado, e quem sabe, até deixado-o mais-vivo-do-que-morto, pois, apesar de estar “Imóvel e rijo”, parece “que nunca esteve tão feliz”, como diz um dos versos do poema. Enfim, para Alberto, mais valeu a morte do que a vida. Mas o poema continua:

III

Morava no Méier desde menino
Seu grande sonho era tocar violino

Fez o curso primário numa escola pública
quanto ao secundário resta muita dúvida

Aos treze anos já estava empregado
num escritório da rua do Senado

Quando o pai morreu criou os irmãos
Sempre foi um homem de bom coração

Começou contínuo e acabou funcionário
Sempre eficiente e cumpridor do horário

Gostou de Nezinha, de cabelos longos,
que um dia sumiu com um tal de Raimundo

Gostou de Esmeralda uma de olhos pretos
Ela nunca soube desse amor secreto

Endoidou de fato por Laura Marlene
que dormiu com todos menos com ele

Casou com Luísa, que morava longe,
não tinha olhos pretos nem cabelos longos

Apesar de tudo, foi bom pai de família
sua casa tinha uma boa mobília

Conversava pouco mas foi bom marido
comprou televisão e um rádio transistor

Não foi carinhoso com a mulher e a filha
mas deixou para elas um seguro de vida

Morreu de repente ao chegar em casa
ainda com o terno puído que usava

Não saiu notícia em jornal algum
Foi apenas a morte de um homem comum

E porque ninguém noticiou o fato
fazemos aqui este breve relato (GULLAR, 2001b, p. 203-204)

Nessa terceira parte do poema, algumas frases são empregadas para descrever características do eu-lírico, como o caráter, expressado em: "criou os irmãos", "homem de bom coração", "sempre eficiente", "cumpridor do horário", "bom pai de família" — qualidade representada pela boa mobília, pelo fato de ser um provedor para os seus, comprar televisão e rádio, o que porém, contrasta com o fato de pouco falar com sua esposa e não dar carinho a ela e à filha; contudo, num tom irônico, diz o poema que ele deixou um seguro de vida.

Todas as informações nessa parte do poema permitem-nos ter uma boa noção da vida que levou o morto. Sua vida repleta de derrotas pessoais misturadas a sua boa conduta produziram uma existência inócua para si mesmo, tendo em vista que a outros ajudou, seus irmãos e sua família, a quem nada faltou em bens materiais. Sua vida foi tão vulgar que morreu insossamente de uma causa sequer revelada, pois o poema não descreve o que especificamente causou sua morte, o que dá maior carga de simplicidade ao caso e ao próprio Alberto: ele simplesmente “Morreu de repente ao chegar em casa”, sem mais. Uma morte natural, sem sobressaltos, sem choro, expectativas. E ao contrário do que consta na segunda parte do poema, quando Alberto aparece bem vestido, com terno novo, no momento de sua morte, ele usava um terno puído, provavelmente o seu terno de todo dia, comum como sua vida — longe da leveza que possuía quando defunto —, tomado pelo peso da insipidez diária.

Sua morte, assim como sua vida, foi obviamente, também uma insignificância social: “Não saiu notícia em jornal algum/ Foi apenas a morte de um homem comum”. O que nos leva ao final dessa terceira parte do poema, quando o próprio poema parece funcionar como compensação ao morto pelos seus sofrimentos. Depois de passar quase invisível pelo mundo, não sendo lembrado por nenhum jornal quando da sua morte, teve sua vida valorizada pela lembrança num poema, como diz o verso: “E porque ninguém noticiou o fato/ fazemos aqui este breve relato”. E estes versos que são mais uma prova da vulgaridade da sua vida e da sua

morte para a sociedade, não por não ter produzido nada, já que o morto era trabalhador, mas por não ser nenhuma estrela brilhante no mundo em que vivia, como afirma a próxima parte:

IV

Não foi nada de mais, claro, o que aconteceu:
apenas um homem, igual aos outros, que morreu

Que nos importa agora se quando menino
o seu grande sonho foi tocar violino?

Que nos importa agora quando o vamos enterrar
se ele não teve sequer tempo de namorar?

Que nos importa agora quando tudo está findo
se um dia ele achou que o mar estava lindo?

Que nos importa agora se algum dia ele quis
conhecer Nova York, Londres ou Paris?

Que nos importa agora se na mente confusa
ele às vezes pensava que a vida era injusta?

Agora está completo, já nada lhe falta:
nem Paris nem Londres nem os olhos de Esmeralda (GULLAR, 2001b, p. 205)

Diante da declaração de falta de importância do defunto para o mundo, pelo uso repetido das interrogativas “Que nos importa?”, no trecho acima, e observando as características de Alberto morto, já descritas há pouco, podemos supor que Alberto descobriu na morte “a única obra e realização da liberdade universal” (HEGEL, 1992, p. 136), como diz Hegel.

Contudo, essa ideia de Hegel assemelha-se a outra de Heidegger. Para este, quando vivos, sempre estamos numa não-totalidade que somente com a morte se soluciona. Assim, a morte de Alberto evitar-lhe-ia a sujeição à tristeza das pendências irrealizadas e, do ponto de vista fenomenológico, saldaria a pendência da não-totalidade do ser-aí que somente na morte se completa, como diz o verso: “agora está completo, já nada lhe falta”. Comparando às palavras de Heidegger:

na presença uma “não-totalidade” contínua e ineliminável, que encontra seu fim com a morte”. Mas será que se deve interpretar como pendente o fato fenomenal de que esse ainda-não “pertence” à presença enquanto ela é? A que ente nos referimos quando falamos de pendente? Essa expressão significa aquilo que, sem dúvida, “pertence” a um ente, mas ainda falta. Estar pendente e faltar são co-pertinentes. Estar pendente, por exemplo, diz o resto de uma dívida a ser saldada. O que está pendente ainda não é disponível. Liquidar a “dívida” no sentido de suprimir o que está pendente significa “entrar no haver”, isto é, amortizar sucessivamente o resto, com o que se preenche, por assim, dizer, o vazio do ainda-não até que se “ajunte” a

soma devida. Estar pendente significa, portanto: o que é co-pertinente ainda não está ajuntado (HEIDEGGER, 2009, p. 316-317).

Com a morte se juntam as partes, completa o que falta, e o que falta é a morte, para que o *Dasein* se complete:

V

Mas é preciso dizer que ele foi como um fio
d'água que não chegou a ser rio
Refletiu no seu curso o laranjal dourado
sem que nada desse ouro lhe fosse dado

Refletiu na sua pele o céu azul de outubro
e as esplendentes ruínas do crepúsculo

E agora, quando se vai perder no mar imenso,
tudo isso, nele, virou rigidez e silêncio:

toda palavra dita, toda palavra ouvida
todo riso adiado ou esperança escondida

toda fúria guardada, todo gesto detido
o orgulho humilhado, o carinho contido

o violino sonhado, as nuvens, a espuma
das nebulosas, a bomba nuclear
agora nele são coisa alguma (GULLAR, 2001b, p. 205-206)

Alberto foi uma promessa que não se cumpriu, passou sempre ao lado de algo melhor, mas não viveu esse melhor, “Refletiu” o dourado do rio, de onde foi apenas um fio d’água, mas nada desse ouro conseguiu. “Refletiu na sua pele o céu azul de outubro” que teoricamente é a estação da primavera, conhecida como a época do reflorescimento, portanto, uma época feliz, mas apenas a refletiu, não a teve consigo, não foi feliz, não a assimilou, nem a beleza esplêndida do crepúsculo.

Essa quinta parte do poema também nos revela que Alberto viveu frustrado, que ruminava dentro de si um mundo de tristeza e revolta, tão feroz que o poema descreve como nebulosas e bomba nuclear. Mas outras expressões também corroboram com a ideia de incômodo interior, tais como “riso adiado”, “esperança escondida”, “fúria guardada”, “gesto detido”, “orgulho humilhado”, “carinho contido” e “violino sonhado”. A sobreposição dessas expressões nos permite imaginar que até a falta de carinho para com a família, por exemplo, devia-se ao estado de ânimo de Alberto, continuamente controlado dentro de si para que as frustrações que escondia não escapassem. E essa ebulição que parecia prestes a explodir fez de Alberto da Silva o homem inexpressivo que ele foi.

Mais à frente, os versos justificam parte das frustrações de Aberto:

VI

Mas no fim do relato é preciso dizer
que esse morto não teve tempo de viver

Na verdade vendeu-se, não como Fausto, ao Cão:
vendeu sua vida aos seus irmãos

Na verdade vendeu-a, não como Fausto, a prazo:
vendeu-a à vista, ou melhor, deu-a adiantado

Na verdade vendeu-a, não como Fausto, caro:
vendeu-a barato e, mais, não lhe pagaram (GULLAR, 2001b, p. 206)

Como diz na terceira estrofe, “Quando o pai morreu criou os irmãos”. Alberto da Silva, assim vendeu sua alma, dedicou-se a cuidar dos irmãos, e não pediu nada por isso, “vendeu-a a vista”, e, como deixa transparecer o último verso da estrofe, seus irmãos não ficaram muito agradecidos.

Alberto é comparado a *Fausto*, nos últimos versos desse trecho do poema, iniciados sempre com a mesma frase: “Na verdade vendeu-a, não como Fausto”, e continuada com “ao Cão”, “a prazo” e “caro”, significando que nem sequer se comparou a Fausto, não recebeu nada em troca, não se vendeu ao demônio, nem a prazo, nem caro, pelo menos; foi barato e insignificante o seu preço, aliás, não teve preço algum.

Além disso, o verso “Na verdade vendeu-se, não como Fausto, ao Cão”, faz de seus irmãos, a quem Alberto teria vendido sua alma, a exemplo de Fausto, algo pior do que o demônio Mefistófeles. Contudo, uma grande diferença há entre Fausto e Alberto da Silva: o primeiro vendeu-se por glória, ambição ou luxúria — nas versões mais famosas do mito —, o segundo vendeu-se por altruísmo para com os irmãos.

E o poema termina com a completude de Alberto. Agora diferente da vista em Heidegger, sua completude se dá por, nas palavras um tanto cruas do poema, encontrar-se em “carne e esqueleto”:

VII

Enfim este é o morto
agora homem completo:
só carne e esqueleto

Enfim este é o morto
totalmente presente:
unha, cabelo, dente

Enfim este é o morto:
 um anônimo brasileiro
 do Rio de Janeiro
 de quem nesta oportunidade
 damos notícia à cidade (GULLAR, 2001b, p. 206)

A completude relatada diz respeito a um corpo presente, a um homem em sua estrutura física, um morto sem sonhos, sem qualidades, boas ou ruins, inteiro na sua finitude de fenômeno efêmero, transitório. Tudo o que foi Alberto da Silva, agora é esse corpo, reafirmado pela repetição do verso “Enfim, este é o morto”. Alberto está completo, dentro da simplicidade de uma estrutura que apenas possui carne e esqueleto, e que possivelmente é tudo o que ele precisa agora, livre dos sonhos e desejos frustrados, leve, liberto porque sua completude não se dá pelos bens, pela glória, nem mesmo pelo amor, mas pelo sossego, pela chagada a um bom-porto: a morte.

Nesse poema vimos que o personagem morreu com seus sonhos e desejos não atendidos, portanto, com uma vida incompleta. Esse homem não amadureceu sua vida, pois não se completou nas suas possibilidades. Sua vida findou na incompletude. Mas se houve algum amadurecimento, esse foi, na verdade, um apodrecimento, uma vida que findou, como diz Heidegger, na incompletude ou na decrepitude e desgaste a que o ser chegou antes mesmo da morte. Afinal, “findar não diz necessariamente completar-se” (HEIDEGGER, 2009, 319).

E assim morreu Alberto da Silva, anônimo, incompleto, mas salvo do esquecimento por um poema. Alberto está agora eternizado.

2.3 A vida sem sentido

No poema “A galinha”, do livro *A luta corporal*, à semelhança do poema sobre Alberto da Silva, a morte pode ser libertação de uma vida inútil e de conformismo. Além disso, outro ponto em comum une os dois poemas: a aceitação de seus personagens, aceitação da vida frustrada que tiveram, sem excitação. Enquanto Alberto vivia em prisão pela asfixia de sua vida tediosa e sem graça, a galinha vivia cercada por muros escuros, como veremos:

Morta
 flutua no chão.
 Galinha.

Não teve o mar nem
 quis, nem compreendeu
 aquele ciscar quase feroz. Cis-
 cava. Olhava o muro,

aceitava-o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.

Agora

as penas são só o que o vento
roça, leves.

Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.

Onde? onde? (GULLAR, 2001a, p. 13)

A morte tem um aspecto de leveza, representada pelo fato de metaforicamente flutuar no chão. Leveza porque, como descreve o poema, sua vida foi de prisão, de muro negro e sem vida cercado-a, vivendo num quintal desprovido de qualquer beleza. E depois de viver num mundo assim, a morte torna-se a suprema liberdade.

A segunda estrofe fala em mar. O mar representa imensidão, grandeza, espaço e liberdade, que a galinha nunca teve e que parece nunca ter buscado, como nos permite supor os versos: “Olhava o muro,/ aceitava-o, negro e absurdo”. Se diz aceitava-o, diz que não buscava a liberdade; o que, por sua vez, confere à galinha um caráter de conformismo com a vida que levava. Assim, se o mar seria a liberdade e imensidão, o quintal de muros negros era seu oposto, pequeno diante do mar, tomado pelo absurdo de um muro que lhe impede ver o mundo e ir a ele. O muro é sua fronteira.

O ciscar incompreendido parece referir-se à vida. A vida tratava-se de um ciscar frenético e incognoscível para a galinha. Que sentido havia em viver, ela não sabia. Dia após dia era aquele “ciscar quase feroz”. O ciscar significa a vida da galinha, e ciscar é inútil, já que está cercada e seus ciscar não a levará a lugar nenhum, portanto, se ciscar é inútil, viver é inútil. E esse é o sentido da vida dessa ave, declarado no poema: sua vida foi inútil.

Mas a leveza é outro ponto bastante marcante no poema, especificamente o contraste entre essa leveza alcançada pela galinha com sua morte e o peso representado pelo quintal, mundo opressor, que inibe e impõe limites ao ser. A leveza está no fim de todo o medo, no sono da galinha que, morta, flutua no chão; já o peso está no quintal que não tinha qualquer beleza, no muro negro e absurdo; enfim, a leveza está na sua morte, e o peso na vida que levava.

Outra questão, já nos momentos finais do poema, é um verso em *enjambement* que oferece um duplo sentido, ou dupla interpretação em relação ao estado da galinha: com a morte “Apagou-se-lhe/ toda a cintilação, o medo”. A cintilação nos faz pensar em brilho, o

brilho da vida, que teria se extinguido com a morte; por outro lado, a palavra medo também está relacionada com o verbo apagar do início do verso anterior, portanto, a morte apagou a vida que havia na galinha, extinguiu sua cintilação, mas também acabou com o medo que a assolava.

Além disso, algo mais merece nossa observação. No decorrer de todo o poema, algumas palavras são empregadas com o intuito de apoiar a ideia de morte, peso e leveza que circunda a galinha. São elas: “flutua”, “penas”, “leves” e “evola-se”, como representação de leveza; “morta”, “muro”, “negro”, “absurdo”, “apagou-se”, “medo”, “seco”, “sono”, “dorme”, como representação de morte e peso. O evoluar-se, que citamos, diz que a vida sonolenta, triste partiu, “Evolva-se do olho seco/ o sono”. Do olho seco diz-se que o sono evoluiu-se, e não a vida. Queria isso dizer que a vida da galinha era um sono? Uma vida sem festa. Sabemos que não havia emoção alguma na sua vida. Sua vida era um sono, melancólico e sem excitação. Mas o sono também poderia representar a morte partindo, pois, como já vimos anteriormente em análise de outro poema, o homem já nasce com a morte, então se ele parte, a morte também parte. Vivendo com o homem desde o seu nascimento, partindo o homem, somente um corpo impuro restaria, sem vida, portanto, sem morte, pois a morte não mora num corpo sem vida, mas num corpo em vida.

Mas se o sono é a morte, no poema, como se dá essa relação? Segundo Schopenhauer,

O sono profundo, que muitas vezes faz lentamente sua transição para a morte, como no caso do congelamento, difere dela não pelo presente de sua duração, mas apenas pelo futuro, ou seja, em relação ao despertar. A morte é um sono no qual a individualidade é esquecida: tudo o mais desperta de novo, ou, antes permaneceu desperto (SCHOPENHAUER, 2005, p. 361).

Ainda apreciando o mesmo verso, é dito que o sono, que é vida melancólica ou morte, foge do olho seco. Essa fuga, esse evoluar-se, não deixa o olho seco, pois seco o olho já se encontra, sem vida, porque sempre foi, e não devido à morte; se assim fosse o verso diria “do olho que secou”. Isso nos confirma mais uma vez que a galinha sempre foi vítima de uma vida triste e opaca.

Então, assim a galinha “dorme”. O sono, que descreveu Schopenhauer, fez a transição para a morte, que agora encontramos no poema sob a expressão “Ela dorme”, eternamente, num outro lugar, não mais naquele quintal, mas “Onde? Onde?”. Não sabemos. E como saber? Alguns julgam saber, mas quem voltou de lá, seja onde for, para contar? Por isso o poema apenas pergunta “Onde?”. Pergunta que, segundo Heidegger e outros filósofos, fazemos desde quando o homem descobriu-se finito.

Mas, além do tema abordado, o poema possui uma rica construção imagética que pode envolver o leitor fazendo-o aceitar entrar no mundo oferecido a experimentar, e assim viver uma experiência outra, uma realidade outra, que pode nos fazer enxergar o mundo de uma maneira diferente e até mesmo mais profunda e real, como afirma Henri Bergson:

a arte não tem outro objetivo senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencionais e socialmente aceitas, enfim tudo o que nos mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma (BERGSON, 2007, p. 117).

Uma galinha na poesia de Gullar ganha status de representação humana. Seu poema é como uma fábula onde se encontra o homem por baixo das penas de uma galinha. Sua poesia se utiliza de tudo o que compõe a vida, nobre ou pobre, e nisso consiste sua universalidade:

Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma. [...]. Universal é o quintal da casa, cheio de plantas, explodindo verde no dia maranhense, longe de Paris, de Londres, de Moscou. O frango que nasce e morre ali, entre as cercas de varas. O cheiro do galinheiro, a noite que passa arrastando bilhões de astros sobre nossa vida de pouca duração. [...]. E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas dos subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso eu quis fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz (GULLAR, 2006, p.142).

Dessa universalidade formada do mais vulgar dos bichos, uma galinha, Gullar disserta sobre a morte e o peso do mundo, presente em todos os poemas que compuseram esta seção. Poemas nos quais, seja infligida a si mesmo ou pelo desconhecido, a morte surge como desfecho, quem sabe salvação das vítimas do tédio, da indiferença, das frustrações e impedimentos da vida.

2.4 O tempo é a morte

Alguns poemas e os textos filosóficos que vimos no capítulo anterior disseram-nos que a morte está em nós desde sempre, e que aos poucos ela se faz mais presente e nos leva consigo. Então a morte tem seu tempo, e nós morremos aos poucos. Mas quem é o responsável pela morte? O tempo é responsável pela morte? Se o relógio for parado a morte cessa? O poema “As peras”, de *A luta corporal*, pergunta, mas logo à frente responde que não, “O relógio não mede”. Independente de nós, as horas passam e o relógio vai contando o

tempo que é a nossa morte, segundo a segundo. Nossa morte se forma fora de nós. O tempo passa para todos, não temos o privilégio de termos o nosso tempo contado individualmente, o relógio mede apenas a vida onde estamos inseridos, onde somos um entre tantos “corpos” contados de fora pelo relógio:

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

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
 Oh as peras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada. (GULLAR, 2001a, p. 18)

Depois de se atingir o auge da sua forma e existência, vem o cansaço de ser simples. Sem destino glorioso aparente, nascem, crescem tornam-se exuberantes e morrem, vivem toda uma trajetória de vida, de crescimento para, por fim, chegar ao nada. Qual o fundamento da vida, de viver, por que se cresce se não se vai a lugar nenhum? Isso não torna o ser e a vida inútil?

As peras estão cansadas, chegaram ao fim e suas vidas aparentam não ter alcançado nenhuma utilidade. Prontas para o nada, tiveram uma vida que já foi esse nada. O verbo gastar, de “gastaram-se” significa toda uma vida que foi consumida para coisa alguma; enquanto “fulgor”, no contexto do poema, dá-nos a ideia de que elas, as frutas, esperavam mais de suas vidas. E dissemos “esperavam” sobre seres inanimados porque entendemos que as frutas no poema são mais do que frutas, são alegorias da própria vida humana; alegorias de uma vida que almeja, aguarda ter uma utilidade, uma função ou importância no mundo, mas acaba-se na mesmice e vulgaridade de ser apenas mais um, insignificante para o mundo onde viveu e morreu.

O poema dá-nos uma visão espacial do lugar onde se encontram as peras, como um quadro de “natureza morta”: frutas repousando na pintura. Mesmo sem nitidez percebemos que estão sobre algo e que um relógio trabalha sobre elas, como se as observasse, medisse seu tempo, por isso a pergunta se o relógio mede sua morte. As peras apodrecem, o relógio trabalha, medindo o tempo com seu pêndulo que tiquetaqueia sem parar — o tempo não para.

Mas o pêndulo não é o responsável pelo tempo das frutas, tudo passa independentemente do pêndulo. O tempo é a morte, o Saturno que devora seus filhos; é dele que não se escapa, porque tudo tem seu tempo de existir, “tudo dura só um momento e corre para a morte. A planta e o inseto morrem no fim do verão e o animal e o homem, depois de alguns anos: a morte ceifa incansavelmente” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 86) — diríamos que incondicionalmente.

O apodrecimento das frutas é o fim do envelhecimento. E o envelhecer é o tempo que passa, um sinal — como os que já comentamos páginas atrás — de que a morte caminha em nossa direção. E ela não para; não se detém a morte. Parando o pêndulo não se para o tempo, e a morte segue o seu gastar, “Porque o tempo é uma invenção da morte”, já disse Mário Quintana (QUINTANA, 2005, p. 96), no seu poema “Ah! Os relógios”.

O poema de Gullar fala de uma vida frente ao tempo, refém de seu consumir; lembramos que o instante passa, envelhecemos e morremos, e o tempo nos matará independente de o ignorarmos.

Seu poema também indaga o propósito da vida. A que fim estamos fadados: à morte simplesmente? Chegamos ao fim da vida, cansamos de viver e o que nos espera é o nada: “As peras,/ concluídas, gastam-se no/ fulgor de estarem prontas/ para nada”. Será ao nada que a vida destina-se? Para o crítico literário João Luiz Lafetá, “o ‘eu’ também não se sentiria apenas destinado à morte: pertencendo a uma totalidade social (vista e compreendida), o seu dia seria o dia de todos, o dia comum da solidariedade, não do isolamento” (LAFETÁ, 1982, p. 86). Vejamos outra parte do poema:

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

Tudo é o cansaço
 de si. As peras 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.

O dia das peras
é o seu apodrecimento. (GULLAR, 2001a, p. 18-19)

Nesse trecho do poema a palavra “desliza” aparece duas vezes, nas duas dando a ideia de algo que passa por fora, que passa, mas não toca realmente. Primeiro diz que a voz do relógio desliza fora dos corpos — “fora”, essa voz não toca os corpos; depois diz que tudo desliza e está só — tudo ao redor parece estar próximo, mas não junto às peras, não tocando as peras, ou o eu-lírico. E mais à frente o poema diz que o gato passa, como o eu-lírico passa, entre o nada. Esse nada também se assemelha a um deslizar que seria um passar entre o nada. Deslizar é passar sem atrito, nesse caso, sem o atrito do mundo. Passar entre o nada é ir de um nada para lugar nenhum, numa vida sem propósito, sem saber de onde vem, nem para onde vai.

Quanto a esse passar entre o nada, o eu-lírico faz uma diferenciação entre a vida dele e a de todos os outros. Diz que o dia de todos é “a distância entre as coisas”, mas o dia dele é compatível com o do gato, que passa “sem palavras” entre o nada, assim como ele. Ou seja, essa observação do eu-lírico mostra mais uma vez que ele vive à parte, que sua vida ocorre despropositada, que ele passa entre os dias, sem destino. Dessa forma, tanto a palavra “deslizar” quanto a comparação com o passar do gato dão ao eu-lírico um tom de vida que ocorre à margem, dirigindo-se do nada para o nada.

E viver esse lugar comum, que é passar os dias, é também morrer a cada dia. A doçura cansada das peras pode ser o cansaço de ter uma vida monótona, pacata e sem graça ou expectativas, uma vida sem um futuro que não seja a morte. Elas morrem aos poucos, sem alarde, enquanto as flores “ardem” vivas no canteiro. O tempo passa, tudo vive ao redor, mas tudo está só e é banal, vulgar. Viver um dia após outro, passar entre o vazio, só, apodrecendo, morrendo a cada dia, aos poucos, esses são os dias das peras.

Quanto a nós, o dia se forma entre uma busca e outra, entre um ponto e outro que se percorre, que se alcança ou busca alcançar; o do gato é apenas passar, sem propósito, sem medição do tempo e espaço. Quanto às peras, cada dia é apodrecimento, é perceber-se digerido pelo tempo:

É tranquilo o dia
das peras? Elas
não gritam, como
o galo.

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco

efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte. (GULLAR, 2001a, p. 19)

As peras aceitam a morte, imóveis; são a *natureza-morta*¹⁶ dos quadros, sem reclamar, pois reclamar é inútil já que o fim é inevitável. Então para que gritar, clamar por ajuda ou cantar em desespero se “o canto/ é apenas um arco/ efêmero fora do/ coração?”, um produto exógeno que ganha vida fora do seu criador e que logo se desfaz? A única forma de ter sucesso com o grito é se ele for contínuo porque no contínuo há movimento, há vida, no canto se está vivo, portanto não há morte enquanto se canta.

Porém, o canto é mais do que um canto, no poema, ele está intimamente ligado à vida. Gritar, como interroga o eu-lírico, poderia ser lutar fortemente pela vida, pela continuação do canto; o que é inútil, pois o canto cessa, ainda diz outra parte do poema. O canto, alegoria da vida, é frágil, como a própria vida, “efêmero”. Nos versos dessa parte do poema, o canto e a vida se completam. Cantar é viver, e para viver é preciso cantar, um canto ininterrupto para só assim sermos “sem morte”. Mas como canto não pode ser eterno, a vida não é eterna. Então para que lutar “se o canto/ é apenas um arco/ efêmero fora do/ coração”? Viver talvez não valha a pena, parece sugerir o poema.

O poema é construído com palavras de monotonia, morbidez, solidão e vazio, que produzem um clima angustiante. Palavras como “apodrecem”, “pêndula”, “morte”, “cansaço”, “consomem” e “apodrecimento” são alguma das que produzem esse efeito. Além disso, a separação silábica dividindo alguns verbos entre um verso e outro, encontrada em quatro estrofes do poema, produz a sensação de parada, de dificuldade, como se algo se movimentasse com dificuldade.

Na primeira vez que essa separação acontece é com o verbo “Deter”, na segunda estrofe do poema. Dizem os versos: “Paremos a pêndula. De-/ teríamos, assim, a/ morte das frutas?”. A simples separação do verbo já motiva à ideia de deter, impedir porque a própria palavra foi escrita com uma espécie de tentativa de detê-la, barrada na primeira sílaba.

¹⁶ Aqui nos referimos ao gênero de pintura e fotografia em que se representa seres inanimados.

Depois encontramos o verbo “Passar”. O passar separado dá a ideia de dificuldade de transpor, de se movimentar no dia: “Pas-/ sar como eu/ passo: entre nada.”. Diferente do gato que passa pelo dia, entre os móveis, com facilidade, o eu-lírico passa como por um obstáculo. É difícil passar por entre os dias. Esse passar é sempre através de um obstáculo, como a palavra denota com o hífen entre as sílabas.

Na terceira vez ocorre com o verbo “Cantar”, no verso “porque can-/ tando o galo/ é sem morte.”. Aqui, o cantar pode se apresentar como uma dificuldade de ser realizado, pois seria difícil cantar em moto-perpétuo, e assim fugir da morte. Cantar, como ação que o corpo realiza e como verbo, portanto ação verbal, também se mostra rasurada, trôpega ou recalitrante, talvez para sinalizar as dificuldades e impedimentos de sucesso que a vida sofre.

A poesia de Gullar é repleta dessas sutilezas, e através das coisas mais banais ele mostra uma nova maneira de ver o mundo porque para o verbo poético, como disse o poeta e crítico Guilherme Alves, “É preciso bem mais do que a simples maneira de ver as coisas: é preciso arte e, isto, ele tem de sobra” (ALVES, 1983, p. 9). E é por causa desta qualidade de arte que Ferreira Gullar, por mais que um ar pesado e lúgubre paire sobre suas imagens, “a meditação poética sobre o tempo, a morte, a natureza reificada [...] jamais se transforma em pura negatividade” (LAFETÁ, 1982, p. 18), como defende Luís Lafetá, o que faz com que vejamos certa delicadeza diante da tranquilidade das peras que aceitam seu destino.

2.5 A morte como destino

Anjos são entidades, espíritos protetores, soldados, demônios, semideuses ou mesmo deuses que fazem parte do imaginário popular, e erudito, há muito tempo. Intrigantes, normalmente são vistos como seres divinos que nos protegem, como os anjos da guarda, ou que nos buscam para o outro lado, caso ele exista: como os anjos da morte. Sua importância para a mitologia e para a Literatura no mundo foi apreciada por Harold Bloom, em *Anjos caídos*, livro que faz um ótimo comentário sobre esses, que dão título ao livro, bem como a outros tipos de anjos.

Segundo Bloom, “Por três mil anos, temos sido visitados por imagens de anjos. Essa longa tradição literária se expande da antiga Pérsia para o judaísmo, o cristianismo, o islamismo e as várias religiões americanas” (BLOOM, 2008, p. 11). E encontramos mais uma agora no poema “O anjo”, de *A luta corporal*:

O anjo, contido
em pedra
e silêncio,
me esperava.

Olho-o, identifico-o
tal se em profundo sigilo
de mim o procurasse desde o início.

Me ilumino! Todo
o existido
fora apenas a preparação
deste encontro.

2

Antes que o olhar, detendo o pássaro
no voo, do céu descesse
até o ombro sólido
do anjo,
 criando-o
— que tempo mágico
ele habitava?

3

Tão todo nele me perco
que de mim se arrebentam
as raízes do mundo;
tamanha
a violência de seu corpo contra
o meu,
 que a sua neutra existência
se quebra:
 e os pétreos olhos
 se acendem;
 o facho
emborcado contra o solo, num desprezo
à vida
arde intensamente;
 a leve brisa
 faz mover a sua
 túnica de pedra

4

O anjo é grave
agora.
Começo a esperar a morte. (GULLAR, 2001a, p. 9)

Na primeira imagem do poema de Gullar nos deparamos com a definição sólida do anjo: duro, frio e silencioso, sempre a nos esperar. O anjo é o destino daquele que o encontra. E quando o poema diz “de mim o procurasse” volta à questão que já debatemos antes sobre a

morte dentro de nós, sempre conosco desde o nascimento. Esse verso é como reconhecer o anjo da morte que sempre suspeitou haver dentro de si. O reconhecimento é o momento da confirmação de que sempre esteve em sua companhia e que ele, o anjo, um dia se manifestaria fora do nosso corpo para finalmente levar-nos consigo. Dentro dessa perspectiva, esse anjo também pode ser visto como uma alteridade do eu-lírico, segundo afirma Harold Bloom:

Alteridade é a essência dos anjos, mas também é nossa essência. Isso não significa que os anjos sejam nossa alteridade ou que nós sejamos a deles. Antes, eles manifestam uma alteridade ou possível semelhança com a nossa, nem melhor nem pior, mas apenas graduada em escala diferente (BLOOM, 2008, p. 33).

Mas voltando à primeira estrofe, ela denota o quanto o anjo se mantinha quieto, escondido a espera do momento definitivo, como a morte que encontramos em muitos outros poemas de Gullar que vimos aqui neste trabalho. Estar “contido/ em pedra/ e silêncio” permite-nos, compreender o caráter de sombras em que o anjo se guardava.

Indo mais à frente, se observarmos a estrofe “Me ilumino! Todo/ o existido/ fora apenas a preparação/ deste encontro”, perceberemos que a vida é vista como um aprendizado da morte. Tudo o que se vive tem como propósito a preparação para o desfecho da vida. E, por sua vez, esse desfecho é visto como um encontro. A palavra “encontro”, assim como toda forma e entrelinhas do poema, dá-nos a imagem de um *rendez-vous*, no sentido de encontro amoroso, desejado ou, pelo menos, compreendido. Apesar da violência com que o anjo “abraça” sua vítima, não aparenta-nos haver medo ou revolta do eu-lírico contra esse encontro.

Já na estrofe seguinte, pertencente à parte de número 2, encontra-se um dado que corrobora com a ideia de que o anjo somente agora se materializou realmente. Quando o eu-lírico indaga onde o anjo se encontrava antes desse dia, dizendo-nos que até o olhar que, antes observava um pássaro, “do céu descesse/ até o ombro sólido/ do anjo” ele não existia, afirmação dada com a palavra “criando-o”, ou seja, o anjo passa a existir a partir do momento em que os olhos do eu-lírico são colocados sobre ele, tornando-o sólido.

A terceira estrofe é o momento de arrebatamento, violento, forte, o momento em que se desprende do mundo, corta toda a ligação existente com o mundo dos vivos. E “o facho/ emborcado contra o solo, num desprezo/ à vida”, ardendo intensamente representa a vida que se apaga. O fogo da vida ainda queima, ainda arde, mas o anjo já o colocou contra o solo, o anjo da morte, parece desprezar a vida.

Os termos usados para descrever esse momento no poema são de grande representatividade. Palavras como “arrebentam”, “raízes do mundo”, “violência”, “contra”, “quebra”, “pétreos olhos”, “facho”, “emborcado”, “desprezo” e “arde intensamente” valorizam a força agressiva e opressora que o poema atribui à morte, e que, por conseguinte, num choque brusco, contrasta imagetivamente com o delicado verso seguinte, “a leve brisa” que, numa bela imagem, move a túnica de pedra do anjo. Todo o peso desumano do anjo é domado, quase desrespeitado, por uma leve brisa que move algo tão denso e pesado como sua túnica de pedra — e aqui entendemos pedra não como rocha, mas como uma figura de linguagem para simbolizar a densidade da figura angélica que se apresenta no poema.

Chegando ao final do poema, o adjetivo “grave”, presente na última estrofe, possui várias significações, várias possibilidades, mas, a julgar pelo contexto do poema, personaliza um anjo digno, elevado, intenso, sério e circunspecto. Mas o que tais características podem suscitar? Para o eu-lírico do poema, a certeza da morte. Diante do anjo da morte, que segura o facho da minha vida contra o solo, “começo a esperar a morte”.

O poema também precisa ser lido respeitando a pausa que a disposição dos versos feita por Gullar exige, assim torna-se mais possível sua compreensão. A partir do momento em que encontra o anjo e ele se torna vivo, torna-se real, materializado na sua presença, o homem sabe que a morte se aproxima. Nesse momento o tempo mágico onde esse anjo estava partiu-se dando lugar ao tempo presente, à realidade. Agora o anjo está materializado com a gravidade de quem traz a morte, “num desprezo/ à vida”, sem piedade, porque não se trata de anjo da guarda ou qualquer anjo idealizado por crenças míticas de bondade e proteção, é anjo que tem uma missão funesta, é anjo frio, inumano, é o anjo da morte.

Sobre os anjos, o livro *Anjos caídos*, de Harold Bloom traça uma ponte entre os anjos caídos e a consciência da morte. Diz ele que “Em relação à morte, outrora fomos o Adão imortal, mas, assim que ficamos sujeitos à morte, nos tornamos o anjo caído, pois é isso que significa a metáfora de um anjo caído: a esmagadora consciência da própria mortalidade” (BLOOM, 2008, p. 75-76) — consciência que encontramos no eu-lírico de Gullar, principalmente na última estrofe quando diz estar esperando a morte.

Agora, deixando um pouco de lado a figura do anjo inumano, podemos imaginá-lo como uma estátua de pedra, de acordo com as referências à pedra que o poema coloca, e esta estátua como representante da morte que nos aguarda encerrada num receptáculo, como um objeto bruto que vai sendo moldado aos poucos até tornar-se definitivo, até tomar a aparência da morte, a nossa aparência, como esboça uma passagem do livro *Paisagem com dromedário*,

de Carola Saavedra, onde a personagem Érika, numa de suas gravações, devaneia sobre a morte como escultura. Diz ela:

Gosto da ideia de que a escultura já estava pronta, dentro da pedra, dentro do barro, e a gente apenas encontra. Assim como a morte, também já está pronta, desde o início seu formato definitivo dentro do barro, e a gente só a encontra. [...] gosto de pensar que dentro da pedra já está a morte, e na vida apenas a esculpimos, até encontrar o seu formato único, aquele que nos aguardava, adormecido numa casa protetora, um casulo. A morte talvez seja apenas isso, algo que espera pacientemente, dentro de um bloco de barro, de mármore, de pedra, que no decorrer da vida, com nossos instrumentos e nossas armas, nos aproximamos (SAAVEDRA, 2010, p. 56).

O texto de Carola Saavedra fala de uma morte que moldamos com o tempo e que nos encontra no momento certo, assim como no poema de Gullar nossa vida é vista como uma preparação, um molde para a morte que termina no instante em que o eu-lírico, reconhecendo o momento derradeiro, diante da gravidade do anjo, afirma: “Começo a esperar a morte”, numa demonstração de que já está preparado para o desfecho, assim como no poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, no qual o eu-lírico diz já estar com tudo pronto para quando a morte chegar:

Quando a Indesejada das gentes chegar
 (Não sei se dura ou caroável),
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 — Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar (BANDEIRA, 1993, p. 223).

No poema de Gullar, a beleza imagética com que ele descreve, desde o início, o encontro com o anjo, a evolução que se segue, numa cadência progressiva, faz com que nós possamos acompanhar e sermos tomados do sentimento de maravilha, deslumbramento e epifania, que o eu-lírico sofre naquele momento. O poeta nos leva para dentro do instante em que esse encontro acontece, homem e anjo (morte), e nos coloca dentro do corpo, dos olhos e do sentimento do seu eu-lírico. Somos projetados para o corpo do outro, somos o outro, outro eu, a alteridade desse outro.

No decorrer deste capítulo que agora encerramos, vimos a morte sobre vários aspectos. Vimos a morte percorrendo o tempo, descrevendo um caminho até o desfecho da vida, vimos a morte como fim e alívio das dores de uma vida infeliz de desencontros e profundo

desencanto com o mundo e as pessoas. Vimos também a morte como uma espécie de entidade sorrateira que se aproxima de suas vítimas pelos mais diversos caminhos e formas, vinda de fora ou de dentro da própria vítima. Enfim, vimos a morte como o fim de uma vida e não como mais um estágio dela. E no próximo capítulo, veremos como o homem se relaciona com ela.

3 O homem perante a morte

Para muitos a morte é uma barreira inexpugnável, o fim de tudo, o nada. Dentre estes estão os filósofos niilistas e existencialistas. Todo aquele que se encontrar do lado de lá, encontrar-se-á inalcançável, pois não se pode alcançar aquele que não está em parte alguma, visto que, segundo os niilistas, quando se morre, nada mais existe para o morto; estar do lado de lá é não estar em lugar nenhum. Porém, como diz o filósofo José de Anchieta Corrêa, “a morte não é propriamente um problema a ser enfrentado de forma angustiante” (CORRÊA, 2008, p. 48).

3.1 A morte é um mármore impenetrável

A morte não precisa ser angustiante, porém, talvez seja difícil livrar-se da agonia, da expiação quando a morte leva um dos nossos entes, como no poema “Visita”, do livro *Muitas vozes*, no qual Ferreira Gullar retrata esse tipo de dor. A morte de um filho, o afastamento forçado, a certeza do nunca mais tocar, ver, estar junto, maltrata. A morte nesse poema é um apartamento, uma separação definitiva e cruel, enquanto o túmulo ainda figura como um meio de estar perto daquele que se foi:

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

Então

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

e saiu
soluçando (GULLAR, 2001f, p. 441).

Um corpo sepulto encontra-se perto, a alguns palmos abaixo do solo, dentro do túmulo ali à frente ou do lado, no entanto, longe para alcançá-lo. Na lápide está toda a frieza da morte e a eternidade desse estado imutável por sua dureza. Nada seria capaz de aproximá-lo mais uma vez de seu filho; a pedra é sua comprovação de que nenhum desejo basta para chegar àquele que se foi.

A pedra, nesse caso, é o muro que separa dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Não há nada que possa vencer a pedra. A frieza, a rigidez e a imobilidade da pedra, da lápide tumular retrata toda a impenetrabilidade que ela possui. Dura, ela destrói a esperança de um pai de encontrar mais uma vez seu filho morto. A pedra é também a representação de que uma vez do outro lado, não se retorna mais. O mármore da lápide não é um portal para outro lugar, é uma fronteira que somente se ultrapassa uma vez, numa viagem só de ida. Como diz Georges Bataille, “A prática da sepultura é o testemunho de um interdito semelhante ao nosso que concerne aos mortos, e à morte” (BATAILLE, 1987, p. 29).

Também é possível enxergar como metáfora da pedra, nesse contexto, o retrato da dureza de se perder alguém. A intransponibilidade da pedra, também representa o sentimento de perda, de incapacidade de mudar a realidade quando se é detido por “uma pedra no meio do caminho”¹⁷. Uma pedra que no poema “Visita”, não se trata apenas de um mero obstáculo a ser vencido, pois, como afirma Heidegger, “A morte é, em última instância, a possibilidade da impossibilidade pura e simples da presença. Desse modo, a *morte* desvela-se como a possibilidade *mais própria, irremissível e insuperável*” (HEIDEGGER, 2009, p. 326, grifos do autor).

Mas outros pontos do poema também são bastante significativos. Na primeira estrofe, palavras como “bloco”, “negro” e “impenetrável” também intensificam a força devastadora do poema. Bloco insinua algo fechado, compacto, completo na sua forma perfeita e imutável; negro, no contexto do poema, significa pesado, noturno, denso, dramático, ruim; e impenetrável fecha a ideia de algo inviolável, impossível de transpor, de alcançar o que está dentro ou do outro lado.

Um momento do poema em que esse caráter insuperável fica bastante claro ocorre quando o eu-lírico encontra-se diante do túmulo do filho: lá “diante daquele/ bloco negro/ de pedra/ impenetrável/ entendeu/ que nunca mais/ poderia alcançá-lo”; então a morte se fez

¹⁷ Cf. o poema “No meio do caminho”, Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, Record, 2009, p. 47.

presente, em toda a sua frieza e distância. Isso se dá “quando somos atingidos pela dor da perda de um familiar, de um amigo ou ente amado que a morte se nos impõe como uma realidade inevitável e que é impossível ignorar” (CORRÊA, 2008, p. 7-8), diz José de Anchieta Corrêa.

Usando o mesmo título que Ferreira Gullar, “Visita”, Manuel Bandeira escreveu um poema com o mesmo; na verdade, os dois poemas são parecidos. Diz o de Bandeira:

Fui procurar-te à última morada,
 Não te encontrei. Apenas encontrei
 Lousas brancas e pássaros cantando...
 Teu espírito, longe, onde não sei,
 Da obra da eternidade assegurada,
 Sorri aos amigos, que te estão chorando (BANDEIRA, 1993, p. 221).

Os dois poemas falam sobre a perda de alguém querido, contudo, em Bandeira os versos são menos dolorosos, ainda que melancólicos e saudosos. Apesar das lousas brancas, que podem significar vida em branco, apagada, acabada e imóvel, os pássaros cantando lembram vida e felicidade, como um contraste entre inércia e falta de cor, representando morte, movimento e melodia, representando a vida.

Já no de Gullar, tudo é pesar. Na dor pela perda de um filho, não seria difícil ouvir muitos pais dizerem que prefeririam que fossem eles a estarem mortos no lugar de seus filhos. Porém, “ninguém pode retirar do outro sua morte” (HEIDEGGER, 2009, p. 314, grifo do autor), já disse Heidegger, a morte pertence apenas àquele que morreu, não é substituível, nem pode ser sentida por outro que não o morto. Por isso, essa experiência pode ser denominada como uma experiência de segundo grau, como descreve Zygmunt Bauman:

O fim do compartilhamento de um mundo “eu-você” produzido pelo falecimento de um companheiro-na-vida pode ser descrito, com um mínimo de simplificação, como uma experiência de morte de “segundo grau” (e permitam-me repetir: trata-se da única modalidade em que a experiência da morte é acessível aos vivos) (BAUMAN, 2008, p. 62).

Contudo, apesar de toda a dificuldade e inviolabilidade a que remete o mármore do túmulo de seu filho, nos versos posteriores, o pai parece não aceitar completamente sua morte, e como num último lampejo de esperança em ser ouvido, apanha do chão um pedaço de papel e escreve “eu te amo filho”, põe em cima do túmulo e sai. Na dor, esse gesto significa um último contato, numa atitude que é descrita por Elisabeth Kübler-Ross como um momento em que “muitos parentes se preocupam com memórias e ficam ruminando fantasias, chegando, muitas vezes, a falar com o falecido como se ainda estivesse vivo. Além de se isolar dos

vivos, tornam mais difícil encarar a realidade da morte da pessoa. Entretanto, para alguns, esta é a única forma de aceitar a perda” (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 191).

Porém, quando da morte de um ente querido,

O complemento a essa atitude cultural e convencional para com a morte é proporcionado por nosso completo colapso quando a morte abate alguém que amamos — um progenitor ou um cônjuge, um irmão ou irmã, um filho ou um amigo íntimo. Nossas esperanças, nossos desejos e nossos prazeres jazem no túmulo com essa pessoa, nada nos consola, nada preenche o vazio deixado pelo ente perdido (FREUD, 1988, p. 329).

O eu-lírico sofre intensamente a perda do morto, porque esse morto é seu filho, portanto, essa morte o afeta pessoalmente. O poema de Gullar é um retrato dessa dor da perda e do afastamento. O corpo sepulto está perdido, o filho está perdido do outro lado do mármore frio como o absurdo da morte. O bilhete e a flor que antecede o soluço do pai, no final do poema, expõem o último recurso de contato e carinho para com o morto, bem como contrasta a beleza da flor e das palavras de amor à insensibilidade da morte.

3.2 Morte: da euforia à vulgaridade

As atitudes do ser humano diante do inevitável, que é a morte, podem sofrer mudanças no decorrer da vida. É possível que o indivíduo evolua no decorrer da vida e aprenda a ver a morte de um ângulo diferente do que costumava ver. Isto, claro, se o indivíduo estiver aberto para avaliar a condição inegável de todo o ser humano, ou seja, a de viver e morrer. Em “Aprendizado”, também do livro *Muitas vozes*, Ferreira Gullar mostra duas diferentes visões perante a morte: uma da imaturidade e outra da maturidade:

Quando jovem escrevi
num poema ‘começo
a esperar a morte’
e a morte era então
um facho
a arder vertiginoso, os dias
um heroico consumir-se
através de
esquinas e vaginas

Agora porém
depois de
tudo
sei que
apenas
morro

sem ênfase (GULLAR, 2001f, p. 445).

A mudança de pensamento em relação à morte ocorrida no poema revela, como diz Mia Couto, “uma resignada aprendizagem da morte” (COUTO, 1996, p. 4). E se atentarmos para o momento em que o corte se realiza na forma de pensar do eu-lírico, saindo de uma visão eufórica adolescente a uma visão insípida, desesperançada, baseada na experiência, veremos que na primeira estrofe, retratando ainda o despreparo para a morte, aparece a visão empolgante e calorosa da juventude, o momento em que a morte é vista como um grande acontecimento, “um facho/ a arder vertiginoso”, que se sofre num “heroico consumir-se”.

Nesse momento, o fim é magnífico, é fantástico, e o futuro falecido é sem medo. É uma fase na qual se deve aproveitar a vida, consumindo-se “através de/ esquinas e vaginas”. Parafrazeando Karl Jaspers (1883-1969)¹⁸, pode-se dizer que sabendo de seu fim, e participando da essência do homem desde seu primeiro instante, a morte impõe-lhe o dever de usufruir com fervor de cada momento que lhe resta, usando toda a sua energia para isso, e consumindo a si mesmo e a sua vida (BETTENCOURT, 2005).

Já a segunda estrofe, em que ocorre o corte a que nos referimos acima, apresenta outra visão. O eu-lírico, agora maduro, ver um mundo sem esplendor, sem heroísmo. Depois de viver a época da juventude, em que tudo é verborrágico e visceral, ele se encontra sem euforia, sem glória, desiludido, consciente de que não é especial, de que é apenas mais um, pois até “os esqueletos dos reis são apenas esqueletos” (NAIMY, 1976, p.13)¹⁹.

Observando a forma como Gullar organizou e escolheu expressões, palavras e frases, notamos que todas atendem a um propósito: expressar com a maior clareza possível as duas fases distintas que vive o eu-lírico; senão vejamos: no início do poema a forma “quando jovem” dá o tempo e a qualidade de uma perspectiva sobre o tema, e as expressões metafóricas como “um facho”, “arder vertiginoso” e “um heroico consumir-se” dão o tom desse olhar o mundo com os olhos de um jovem, que vive um período em que tudo é maravilhoso – o bom e o ruim, a vida e a morte; tudo é encarado com exaltação, simbolizando a força astuciosa desse momento. As palavras “facho” e “arder” referem-se a fogo, símbolo de vida, portanto a morte, para o jovem, era uma forma de vida, de viver, viver vertiginosamente, em forte adrenalina, sem medo do perigo ou da própria morte, como um herói. Além disso, na primeira estrofe, os plurais oferecem a visão de fartura, grandeza. Já na segunda estrofe, o

¹⁸ Psiquiatra e Filósofo alemão existencialista. Estudou Direito e Medicina, e chegou à Filosofia através do seu interesse pela Psicologia.

¹⁹ Mikhail Naimy (1889-1988), teórico e crítico literário, grego-ortodoxo, nascido no Líbano.

verso “agora porém” dá início à mudança. O “agora” quer dizer: neste momento, hoje, diferente de ontem; enquanto o “porém” corrobora dizendo: ao contrário de ontem, a coisa agora é diferente.

Este verso dá a pausa necessária para estabelecer e lançar o novo, a nova visão. Logo mais à frente, no segundo e terceiro versos, com as palavras “depois de tudo”, o eu-lírico corta o tempo e marca definitivamente uma mudança, ocorrida depois que muita coisa parece ter acontecido. O “tudo”, especificamente, isolado no décimo segundo verso, está assim disposto com o intuito de chamar a atenção para que tudo aquilo que ele passou, mostrando-lhe uma nova visão da morte, sem pirotecnia, uma forma de vê-la sem *glamour*, pois ela hoje não passa de um “apenas”, também estrategicamente colocado sozinho para expor a melancolia com que esse homem vê a morte e talvez sua própria solidão. E como mais um recurso de intensificação do sentido, a estrofe é rápida, direta e singular, construída com pouquíssimas palavras, chegando a ter apenas uma por verso.

Ainda vale comentar que melancolia que identificamos acima é fruto de uma desilusão causada no eu-lírico com o decorrer dos anos, o que fica claro nos versos finais do poema que dizem “apenas/ morro/ sem ênfase”. “Sem ênfase” contrapõe-se aos versos da primeira estrofe do poema em que a empolgação, a euforia impera, como uma fé astuciosa, sendo assim, a última estrofe, é um sinônimo de desilusão, de encolhimento do heroísmo da morte que alimentava os sonhos adolescentes. Vendo a morte sem importância, vê-se a própria vida sem importância.

3.3 Quando somos o não-ser

O poema “Redundância”, também do livro *Muitas vozes*, diferente do poema anterior, não mostra a simplicidade da morte, ou sua vulgaridade, mas a inocuidade de se temê-la. Um medo que parece inerente ao ser humano. Como diz Schopenhauer, “está diante de nós o fato inegável de que, de acordo com a consciência natural, o homem teme mais a morte do que qualquer outra coisa” (SCHOPEUHAUER, 2004, p. 61). E o poema tece seus versos contra esse medo:

Ter medo da morte
é coisa dos vivos
o morto está livre
de tudo o que é vida

Ter apego ao mundo

é coisa dos vivos
para o morto não há
(não houve)
raios rios risos

E ninguém vive a morte
quer morto quer vivo
mera noção que existe
só enquanto existo (GULLAR, 2001f, p. 448).

No poema, o morto é visto como um não-ser. Se o poema diz que ele está livre de tudo o que é vida então não vive, se não vive, não existe, portanto, não-ser. Definição que pode ser reafirmada na segunda estrofe, visto que nela o morto não tem presente, passado ou futuro: “para o morto não há/ (não houve)/ raios rios risos”, ou seja, quando morto, o antigo vivente nunca existiu. E o mundo do não-ser é o mundo do não-sentir. Há uma ausência de vida no seu estado. A vida está ligada ao sentir, e a morte ao não-sentir. Esse sentir medo está veiculado também ao apego que “os vivos” possuem às coisas, uma vez que, nas palavras do poema, “ter apego ao mundo/ é coisa dos vivos”. O medo de morrer pode gerar um apego excessivo ao mundo cotidiano, o que, por sua vez, pode gerar um grande desespero frente à possibilidade de vir a perder tudo com a morte, tudo o que possui e conquistou em vida.

Esse devotamento às posses é um dos entraves para a aceitação da morte — um entrave que os mortos já não possuem. Segundo o poeta, nesse estado de morte, já não importa o que “houve”, porque o que “houve”, agora já não houve mais; ele se encontra desprendido de qualquer sentimento de perda, de algo que um dia tenha lhe pertencido. E no verso final dessa estrofe, a aliteração “raios rios risos”, disposta sem vírgulas, abrange tudo aquilo que poderia ter importância para alguém, tudo aquilo que ilustra a vida de um homem: os *raios* de vida, de sol, de luz gerada por aqueles a quem se ama, ou pelo mundo à volta; os *rios* que correm nas veias de todos; a vida que segue seu fluxo; e os *risos* de contentamento, de felicidade, que estão ligados à alegria de viver. E a morte não pode ser vivida, de acordo com os versos finais do poema, nem no mundo dos vivos, nem tão pouco no dos mortos.

O jogo de palavras nos dois versos finais, “existe” e “existo”, torna a morte dependente da existência de alguém: a morte só está onde existe vida; se morto, a morte já foi. E por conta dessa brincadeira de estou e ela não está, Jankélévitch diz que “a morte brinca de esconde-esconde com a consciência: onde eu estou, a morte não está; e quando a morte está, sou eu que não estou mais lá. Enquanto eu estou, a morte vai chegar; quando ela chega, aqui e agora, ninguém está” (JANKÉLÉVITCH, 1977, p.31).

Mas é na última estrofe que o poema ganha um tom mais filosófico, existencial: o existir só é pertinente enquanto o corpo vive. Uma questão que é bastante discutida por

muitos pensadores, que afirmam que a morte é uma experiência que pode ser vivida tão somente através do outro. O próprio ser não pode viver a sua própria morte — o que se assemelha ao que diz o poema. Para Wittgenstein, por exemplo, num caráter não-vivencial da morte, afirma que “a morte não é um acontecimento da vida”, pois “não há uma vivência da morte” (WITTGENSTEIN, 1987, p.139). Já Merleau-Ponty, de forma mais profunda, diz que

Nem meu nascimento nem minha morte podem aparecer-me como experiências minhas, já que, se eu os pensasse assim, eu me suporia preexistente ou sobrevivente a mim mesmo para poder experimentá-los, e portanto não pensaria seriamente meu nascimento ou minha morte. Portanto, só posso apreender-me como "já nascido" e "ainda vivo", apreender meu nascimento e minha morte como horizontes pré-pessoais: sei que se nasce e que se morre, mas não posso conhecer meu nascimento e minha morte. Cada sensação, sendo rigorosamente a primeira, a última e a única de sua espécie, é um nascimento e uma morte. O sujeito que tem a sua experiência começa e termina com ela, e, como ele não pode preceder-se nem sobreviver a si, a sensação necessariamente se manifesta a si mesma em um o meio de generalidade, ela provém de alguém de mim mesmo, ela depende de uma sensibilidade que a precedeu e que sobreviverá a ela, assim como meu nascimento e minha morte s pertencem a uma natalidade e a uma mortalidade anônimas (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 290-291).

Dessa forma o poema é construído sob uma sucessão de reflexões que parecem pleonásticas, devido a observações óbvias. Essa obviedade, porém, instaura-se como questionamento. Tudo o que é dito, é parte do conhecimento do leitor; todavia, não por ele pensado, refletido: e é essa reflexão a pretendida. Fazendo uma análise mais cuidadosa das possíveis “redundâncias” no poema, há de se perceber que nada é supérfluo, bem como cada afirmação que apenas reitera a desnecessária importância que é dada à morte. Portanto, a “redundância”, já definida no título do poema, é, na verdade, uma sequência de reflexões ofertadas ao leitor. Mas diante da consciência de que a morte não é nada a que se deva temer, outra questão surge: o que acontece depois?

3.4 Depois da morte

Muito se fala em ter ou não medo da morte, da dificuldade em aceitar morrer devido ao apego ao mundo, contudo, outras questões cercam a morte, como a curiosidade e as especulações sobre o que vem depois. Segundo o poema de nome “Poema”, do livro *Dentro da noite veloz*, pode ocorrer duas coisas depois que morremos: o mundo morre conosco ou o mundo continua, inabalável, sem nós.

morrerá para ele. Quando encontrar-se morto não tomará mais conhecimento de nada que lhe cerca. Assim teremos uma morte como fim de tudo.

Contudo, na estrofe seguinte, o poema muda, dá-nos outra opção, outra possibilidade de visão do mundo *post-mortem*. Agora temos a possibilidade da permanência do mundo sem o morto. O morto se vai, mas o mundo fica, transforma-se, evolui, segue seu curso. A vida é tocada sem aquele que partiu. A morte de alguém não implicará mudança alguma para o mundo; os dias continuarão o seu movimento costumeiro, “o sol voltará a marcar/ este mesmo ponto do assoalho/ onde esteve meu pé”. O que também pode dar-nos a ideia de que todos nós somos substituíveis; de que nossa morte não representa mudança para o mundo, que tudo e todos continuaram a viver sem nós. Como diz Sartre, a morte é a “nadificação de todas as minhas possibilidades, nadificação essa que já não mais faz parte de minhas possibilidades”, sendo assim “uma nadificação sempre possível de meus possíveis e que está fora de meus possíveis” (SARTRE, 1997, p. 658).

Porém, mesmo o fato de sermos substituíveis parece ser limitado no poema porque sua última estrofe apresenta a ideia de singularidade: o morto foi singular, teve uma vida singular, uma visão de mundo singular, “Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens/ a mesma história que eu leio, comovido”. Mesmo que morto, e o mundo não sinta a sua falta, mesmo que o mundo evolua sem ele ou que tudo continue se repetindo diariamente, aquele que morreu é insubstituível na sua visão, no seu sentimento do que viu e viveu. Ninguém poderá sentir o que ele sentiu como ele sentiu, e nisso ele é singular, nisso sua morte representa uma perda única, a perda da visão e sensação de mundo por parte de uma pessoa que, somente ela, poderia ver e sentir. Dessa forma, a morte torna-se uma extinção, torna-se o fim de um mundo, não de todos, mas do mundo com uma determinada característica, sensação, estética.

3.5 A morte como certeza inviolável

No poema “Armando, irmãozinho”, parte do livro *Barulhos*, a consciência da impossibilidade de comunicação, da consciência do nunca mais é o que angustia. E o nunca mais também significa ter a consciência de que não mais verá parentes, amores, ídolos e amigos. O poema prega uma separação completa e irrevogável:

I

O dia de hoje, Armando, estava quente

e empurrava luminoso com o ombro
alvas cordilheiras de nuvens por sobre Botafogo.

Depois que te deixamos ali para sempre
saímos todos aturdidos de realidade
e sem poder fugir.

À noite estaremos no Luna
e você não.
Você nunca mais estará no Luna, cara!
Parece incrível
mas vai ser assim.

Como um raio
a grande pantera caiu sobre nós
pôs as duas patas em nosso peito
e rugiu:
agora vai ser assim!
E vai, cara,
vai ser assim (GULLAR, 2001e, p. 380).

A inviolabilidade da morte que causa a dor sofrida pelo eu-lírico na primeira parte do poema é a mesma da qual fala o filósofo, escritor, poeta, letrista e compositor italiano, Manlio Sgalambro, no livro *Em que creem os que não creem*, organizado por Umberto Eco e Carlo Maria Martini: “Ao eleger um homem para próximo, irmão, contesta-se o Absoluto que nos joga juntos na morte. Pois para nós mortais querer o bem de alguém é querer que este alguém não morra” (SGALAMBRO, 2008, p. 107).

O contraste, na primeira estrofe, entre dia luminoso e nuvens no formato de altas cordilheiras dá uma ideia de que o dia vivo estava perdendo a claridade, estava tornando-se ensombrado pelas nuvens que podem simbolizar a tristeza da perda. Nuvens, normalmente são associadas à tristeza, a embotamento, como é o caso do poema em questão que descreve a volta dos amigos do cemitério, onde deixaram o amigo, supostamente enterrado. Experiência da Morte de segundo grau, sobre a qual já falamos anteriormente.

Já a segunda estrofe é bastante expressiva no que diz respeito à perda. O primeiro verso, “Te deixamos ali para sempre” é uma sentença de perda, de separação, de nunca mais ver, que entendemos como morte que acarreta o sentimento de desorientação, anunciado na segunda estrofe, e representado pela expressão “aturdidos de realidade”, o que, por conseguinte traz a sentença “sem poder fugir”. A verdade irremediável, incontestável da morte, fazendo dela, como diz Zygmunt Bauman, um evento

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo. Há um e apenas um evento ao qual se pode atribuir todos esses qualitativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafórica todas as outras aplicações desses

conceitos. O evento que lhes confere significado primordial — prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a morte (BAUMAN, 2008, p. 44).

Um evento que, na terceira estrofe, ainda causa surpresa, assombro, pela certeza do nunca mais ter o amigo do lado, pela certeza de que a morte separa definitivamente, pois “Só compreendemos a ausência ou a morte de um amigo no momento em que esperamos dele uma resposta e sentimos que ela não existirá mais” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 120), que é interpretado no poema por outra sentença: “Vai ser assim”. E ao ver-se nessa condição de separação sentenciada é que a morte torna-se, ao que sobrevive, mais profunda, porque a dor de agora é consequência da certeza de uma separação eterna e irredutível.

A morte do amigo é encarada como uma imposição. A força da pantera que põe as patas no peito e rugue que não há saída, como visto na quarta estrofe, não dá espaço para dúvidas: “A morte nos faz cair em seu alçapão./ É uma mão que nos agarra/ E nunca mais nos solta” (FROIDMONT, 1996, s.p), já dizia Héliand de Froidmont, em seu longo poema *Os versos da morte*. A sentença foi dada, a morte é uma realidade na vida de quem ficou e vai sentir saudades do amigo; o morto lá e os vivos aqui, sem conversas no bar, sem brincadeiras.

Essa pantera a cair sobre os amigos é também a experiência de morte provada por eles, a única forma de experimentar a morte, pois não podemos experimentar nossa própria morte, como disse o poema “Redundância”. Afinal, como diz Georges Bataille:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante (BATAILLE, 1987, p. 11).

O que é dito por Albert Camus em outras palavras:

Chego por fim à morte e ao sentimento que ela nos provoca. Sobre esse ponto já foi dito tudo e o mais decente é resguardar-se do patético. Mas é sempre surpreendente o fato de que todo mundo viva como se ninguém "soubesse". Isto se dá porque, na realidade, não há experiência da morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência. Aqui, pode-se no máximo falar da experiência da morte alheia. Esta é um sucedâneo, uma opinião e nós nunca ficamos muito convencidos (CAMUS, 2008, p. 29).

O momento em que a pantera põe suas patas sobre os amigos e sentencia a morte é o momento da epifania, da revelação de que tudo mudou e, principalmente, o momento de sentir

a morte mais próxima através do outro. A morte do amigo foi impactante, deixou o dia pesado, carregado de nuvens, deixou os amigos aturdidos – para usar uma palavra do poema, perplexos. Esse tipo de discurso sobre a morte acontece normalmente quando não se espera a morte, quando ela surge de surpresa, como parece ser o caso, de acordo com a segunda parte do poema:

II

Ele desarrumava a conversa
rompia a lógica
do discurso, a lógica
da postura da gente na vida, quebrava
o espelho da ordem

nossa e dele
o equilíbrio
em que dificilmente nos mantemos.

Preferia a vertigem
e aliviava a tensão com o frio do corpo
na testa

(suco de laranja com vodca)
“não se preocupe pois tudo vai acabar mal”
dizia rindo,
“além do mais esta música é bonita pra caralho...
ou não!”

E caiu de repente fulminado
no chão do quarto numa sexta-feira à noite
(a tia na sala, a empregada,
e só depois o encontraram debatendo-se vítima
de seu corpo frágil demais para tanta indagação
e afeto).

Mas
aquele olhar, aquele jeito de falar e brincar
que era ele
e que se dissipou
o seu rosto — que ia começar a desfazer-se —
arrasta-nos para além do que se vê e sabe.
Onde a vida cessou começa o abismo.
Onde ele acabou
Começa a vertigem

que nos mistura à eternidade do mundo (GULLAR, 2001e, p. 380-381).

O amigo que parecia ser o centro das atenções se foi. E nesse ponto o poema reafirma a surpresa de sua morte, que não parece ter sido tranquila, tendo em vista que “o encontraram debatendo-se” num ataque fulminante. E surpresa, para Françoise Dastur, é uma característica da morte, propriamente dita, algo fulminante “porque ‘é’ absoluta anulação, ‘objeto’ impensável, impossível de ser circunscrita, sobre a qual nenhum domínio jamais foi possível e cuja onipotência sobre nós é semelhante à de um deus único” (DASTUR, 2002, p. 9).

A última estrofe considera que a morte levou tudo do amigo. Tudo se desfez. Muitas, ou algumas pessoas que morrem ao nosso lado, são muito próximas a nós, e quando morrem levam consigo seu mundo. Essas nos são insubstituíveis, como nos parece ser o caso neste poema. Todo o que pertencia ao Armando “se dissipou”. A morte levou, junto com o amigo, tudo o que fazia parte do seu mundo, seus trejeitos e brincadeiras, e, indiretamente, levou do mundo dos amigos também.

Mas morrer é também ir para o desconhecido, é deixar o mistério pairar sobre os que ficam. Os vivos são levados pela morte do outro para mistérios indecifráveis, inexplicáveis. Não sabemos para onde eles vão, sua morte “arrasta-nos para além do que se vê e sabe”. Dessa forma, o abismo aumenta. Conforme o final do poema, a ausência do amigo plantou um abismo. A morte é esse abismo; é o ceifar. Após a morte de alguém querido, o que fica é o vazio, o abismo da falta e da separação, a fenda que separa os vivos dos mortos. Quem fica perde o equilíbrio, encontra a “vertigem”.

O final do poema lembra alguns versos de Manuel de Barros: em seus *Escritos em verbal de ave*, tratando também de um amigo, após nos contar sua “desbiografia”, revela sua morte e deixa transparecer esse mesmo abismo e distância que anuncia o poema de Gullar. Diz Barros, “Deixamos Bernardo de manhã/ em sua sepultura/ De tarde o deserto já estava em nós” (BARROS, 2011).

O poema de Gullar é um luto por um amigo; um sentimento, uma experiência de morte a partir da morte do outro; uma ausência que causa a dor da perda. No luto, sente-se a presença forte do outro que carregamos conosco. Morto, ele está em nós pela dor. E o verso “saímos todos aturdidos de realidade”, traz todo o peso dessa dor, tornando a morte real a partir da experiência de morte no outro, mas sendo em si a morte do outro. Já a expressão “vai ser assim”, repetida algumas vezes na primeira parte do poema, implica a insistência do estado de morte, da sentença de morte, irreparável.

Enfim, toda a consciência da morte que se ganha com a dor, o afastamento e a certeza da impossibilidade de retorno do outro, do ente querido, do amigo, também nos leva de encontro à nossa própria morte, à certeza de que um dia não estaremos mais também entre os nossos.

3.6 Morrer é perder o espetáculo contínuo da vida

O poema “Perda”, do livro *Barulhos*, também trata do que esvai com a morte, porém, dessa vez o foco é o que o próprio morto perde morrendo. Se o mundo continua, o morto

realizando um “acrobático milagre do voo”. A ave é a grande protagonista no céu; não só voa, como é dona do voo, como “faz o voo”. Nesse voo, Gullar lembra o amigo poeta e conterrâneo, Lago Burnett, e seu poema “Pássaro temporal”, que tem grande ligação com o poema de Gullar. O verso destacado por Ferreira Gullar encontra-se na terceira estrofe:

A grave matemática do pássaro
no silêncio sensível.
Por enquanto é apenas
pássaro.

Pássaro aparente
em seu exclusivismo de penas e cores.
Paira símbolo, imagem, débil tato.
O canto é sóbrio.
Músico enigma que elucida em notas.
Inútil, como os olhos opacos
ou o recurso futuro do rastro
que – somente – será.

Súbito, recupera-se (pluma)
ao empreender o transe imprescindível:
desprende-se da forma e some elástico
no acrobático milagre do voo.

E já não é pássaro,
plena matemática (BURNETT, 1984, grifo nosso).

Além disso, há o “para sempre” determinante, usado no poema com a mesma intensidade que costuma ter quando empregado para designar vida eterna, amor eterno, amizade eterna, enfim, toda a sorte de coisas boas que se costuma querer que dure eternamente. Nesse caso, o “para sempre” também significa algo irremediável, eterno, mas contrário à previsão das primeiras opções que acabamos de suscitar. O “para sempre” agora diz nunca mais: nunca mais entre os vivos, eternamente fora do mundo dos vivos.

Esse mundo dos vivos, onde Mário não mais está, pode ter duas possibilidades de entendimento, dentro das quatro visões de mundo que Heidegger apresenta em seu livro *Ser e tempo*, no capítulo “A mundanidade do mundo”. São elas:

1. Mundo é usado como um conceito ôntico, significando, assim, a totalidade dos entes que se podem simplesmente dar dentro do mundo.
3. Mundo pode ser novamente entendido em sentido ôntico. Nesse caso, é o contexto “*em que*” uma presença fática “vive” como presença, e não o ente que a presença em sua essência não é, mas pode vir ao seu encontro dentro do mundo. Mundo possui aqui um significado pré-ontologicamente existenciário. Deste sentido resultam diversas possibilidades: mundo ora indica o mundo “público” do nós, ora o mundo circundante mais próximo (doméstico) e “próprio” (HEIDEGGER, 2009, p. 112, grifo do autor).

Mário está fora dessas duas possibilidades de mundo: não é mais um dos entes do mundo com um todo, nem do mundo “doméstico”, como diz Heidegger, do mundo dos amigos, do seu mundo.

E no final, na última estrofe, a sentença e lamentação conclusiva: a Terra ainda deverá ter uma quantidade incontável de manhãs, de dias que se sucederão, e Mário não verá mais nenhum deles. Isso revela o corte definitivo e cruel que a morte impõe ao homem. Nas palavras de Edgar Morin,

O horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda de sua individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou horror. Sentimento que é de uma ruptura, de um mal, de um desastre, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um nada, que se abre onde havia plenitude individual, ou seja, consciência traumática (MORIN,1997, p. 33).

Dessa forma, o eu-lírico lamenta tudo o que ficará perdido para o morto, todas as belezas que só o mundo dos vivos pode proporcionar, enfim, uma perda incomensurável.

Mas a morte também é perda para quem fica. Quem fica não terá mais o amigo, nem as características que foram com ele para o túmulo. Assim, como já vimos em outros poemas que aqui abordamos, ao passo que o poeta toma conhecimento do que se perde do nosso mundo com a morte, ele toma conhecimento da sua própria morte futura, da sua própria finitude. Conforme Louis-Vincent Thomas, “suscita nos que continuam vivos um estado de impotência, no qual a dor da perda se agrava com a angústia de sua própria morte” (THOMAS, 1985, p. 223). Aqui, como em muitos outros poemas de Gullar sobre a morte, também está presente o luto pela perda do amigo e a análise do que é a morte, do que é tomado dos “ex-vivos”. Ao lamentar o que o amigo perdeu do mundo, lamenta também a perda da pessoa desse amigo, sente-se sua ausência num mundo que continuará seu curso enquanto se vivencia o luto. Colocá-lo em seus pensamentos, refletindo sobre as perdas que a morte traz, é trazer esse morto para mais perto de si, e assim, ambos perderem menos: o vivo mantém o amigo consigo, o morto é mantido na lembrança. Dessa forma,

A morte se desvela como perda e, mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam. Ao sofrer a perda, não se tem acesso à perda ontológica como tal, “sofrida” por quem morre. Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas “junto” (HEIDEGGER, 2009, p. 313).

O que configura a morte de segundo grau, ou seja, a morte do outro é sentida de forma secundária, pois não se vive a própria morte, mas a morte do outro: a perda de um amigo, de

um ente querido, “o fim do compartilhamento do mundo eu-você”, já descrito por Bauman na página 86 deste capítulo.

Enfim, o poema descreve a perda de ambos os lados, de quem fica e principalmente de quem vai. O mundo, insensível a nossa morte, não para porque paramos. Toda a sua beleza continua existindo, movendo-se, a vida continua enérgica a surgir nos seres que ainda figuram livres pelo mundo, pelos céus. E perder tudo isso, tudo o que continuará sem nós, diz o poema, é perder demais.

3.7 Morto e apagado

Diante do medo, da perda da vida, do mundo, do sofrimento e da angústia da morte, como temos visto até aqui neste estudo, muitas especulações, ideias e crenças circundam a morte e nossa relação com ela. Como agimos diante da morte de um ente querido, como agimos diante da certeza da nossa própria finitude. Em meio a tudo isso está o corpo e a relação que o ser humano mantém com ele quando se trata da morte. Afinal, como ele é tratado, em que lugar fica e o que significa para os vivos? No poema “Vestígios”, de *Em alguma parte alguma*, por exemplo, o morto é mostrado sem importância. Além disso, o corpo parece vítima do medo do sujo, e a arte como fuga, já vista em poemas anteriores, reaparece. O corpo nesse poema é uma forte presença, porém, como algo a ser apagado. Este poema mostra a pouca importância que o morto representa para o mundo. .

Onde o morto deitou-se
quando vivo

(queimado de césio
até a medula)

na cama de hospital
não resta rastro

nem resta mesmo a cama
os lençóis
que o leito foi desfeito
e refeito para outros
que ali morreram
sem deixar marca

(pois tudo a lavanderia
apaga, menos
a memória
que vira cimento ferro alumínio
tubos de plástico) (GULLAR, 2010, p. 107).

Quando o homem morre é apagado. O corpo morto nada representa além de uma carcaça sem vida que deve dar lugar a outro moribundo. No hospital, novos mortos substituem mortos antigos. Ninguém é insubstituível, mesmo os mortos são substituídos por outros mortos como se fossem objetos que perderam sua utilidade.

Diante dessa frágil existência a única forma de manter o morto vivo é guardando-o na memória, pois esse rastro do morto a lavanderia do hospital não apaga. Então, quando o poema diz que a memória vira cimento, ferro, alumínio e tubos de plástico, não entendemos que o poeta esteja afirmando realmente que a memória fique presente nesses objetos — tendo em vista que no começo do poema o poeta afirma não sobrar rastro do morto no hospital —, mas sim, que esses objetos hão de representar a força da memória: seria esta tão forte quanto cimento, ferro, alumínio e tubos de plástico, referências usadas pelo poeta com a intenção de aproximar a ideia de resistência, de permanência na memória, a objetos existentes num hospital, ambiente idealizado no poema em questão.

Mas o eu-lírico indaga sobre a finitude do corpo, sobre como poderia manter seus vestígios se a doença o consome por dentro. E cogita pintá-lo para não o esquecer.

mas
 como mostrar os vestígios
 da morte
 os traços
 do corpo tornado fósforo?
 (a chama mortífera do câncer
 a consumi-los)?

Pintando-os
 na tela?
 como?
 arrastando a cama do hospital
 para o museu de arte moderna?

expondo
 o corpo
 do morto?

A cama foi desfeita
 o cadáver inumado
 o quarto varrido
 e desinfetado

É mesmo que nada
 evocá-lo pintado
 (na tela)
 daí porque
 só restou a Siron
 imprimir as marcas da morte ausente
 e vil
 no leito de concreto
 metáfora brutal

da vida que explodiu (GULLAR, 2010, p. 108)

O morto como aparência pode ser salvo através de sua imagem na pintura ou transformando-o numa instalação de arte no museu de arte moderna. O morto seria um objeto de arte.

Não de forma tão drástica; mas a arte da pintura já foi empregada como forma de memória do morto, como sobrevivência à morte. Agora é usada de forma parecida, porém mais específica, para manter vivos os vestígios do morto, da morte, os traços, pelo menos partes dele. A arte é mais uma vez tomada como uma possibilidade de sobreagir à morte. Reconhece-se na arte esse poder de marcar, de congelar uma vida.

Pouco depois, o poeta continua insistindo na arte como forma de deixar rastros. Antes falou em pintura, agora em arte moderna, em museu onde se expõe artes, onde se imortaliza obras, artistas e pessoas. Indaga até a possibilidade de expor o corpo do morto. Assim o corpo transforma-se em obra de arte, como uma das possibilidades dos museus de arte moderna, onde muitos objetos jamais imaginados artísticos podem ser apresentados como tal.

Mas o poema trata disso com tom de ironia, pois parece acreditar que, na verdade, “o novo na arte não tem que ser sempre um escândalo ou uma ruptura; pode ser — e na maioria das vezes é — o resultado de sutil exploração e aprofundamento temático e estilístico”, como frisou o próprio Ferreira Gullar no seu texto “A arte e o novo” (GULLAR, 2006, p. 13), no qual critica o futurismo que buscava na arte “o novo pelo novo”, acarretando “fatalmente a desintegração das linguagens artísticas e a um vale-tudo que elimina qualquer avaliação objetiva” (GULLAR, 2006, p. 14).

Na oitava estrofe, os versos “A cama foi desfeita/ o cadáver inumado/ o quarto varrido/ e desinfetado”, dão ao corpo morto a condição de algo impuro, sujo, que pode infectar o ambiente com seu rastro. Os verbos “varrer” e “desinfetar” apoiam a ideia de que o corpo é algo a ser banido, e que deve ser apagado, eliminado em todos os seus rastros do local onde esteve, assim como o verbo “inumar”, que define o verso “o cadáver inumado”, afirma que o morto já foi banido do convívio humano, enterrado, o corpo desocupou a cama e o quarto, enfim, o mundo dos vivos. Assim, toda essa estrofe retrata a exclusão do morto e de sua memória. A lavanderia lava tudo, todo o vestígio de onde o morto esteve. O quarto desinfetado apaga os últimos rastros daquele morto que agora parece sujo. Sobre essa possível impureza do corpo morto, François Dastur diz que

é verdade que a manipulação do corpo do morto é, por si só, frequentemente considerada como uma prática impura que não passa do apanágio de seres

pertencentes a um grupo visto como indigno pela sociedade dos vivos, ocupando o cadáver uma posição intermediária inquietante entre a coisa e a pessoa e sendo considerado, por causa de sua corruptibilidade, como fonte de poluição (DASTUR, 2002, p. 16).

O corpo, no caso do poema em questão, não foi manipulado por seres indignos — pelo menos isso não nos é passado e, portanto, não podemos assim concluir; o corpo foi apenas retirado do seu local para dar lugar a outro que deverá vir. Porém, o poema fala da rápida retirada desse corpo morto como se esse, pelo fato de ser um cadáver, fosse uma fonte de poluição: a morte torna-se uma espécie de fonte de poluição, por isso é necessário desinfetar da morte o quarto, sujo pelo objeto impuro; semelhante ao que pensavam os hebreus a esse respeito. Estes, segundo Elisabeth Kübler-Ross, “consideravam o corpo do morto como alguma coisa impura, que não podia ser tocada.” (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 16).

Um dos motivos de se ver uma impureza no corpo do morto é o fato deste, ausente de vida como está, tornar-se algo não mais humano, como se não fosse mais possível haver alguma humanidade num corpo morto, como parece deixar claro o verso “o cadáver inumano”. Se a vida se extinguiu, o corpo não passa de uma carcaça sem uso e sem dignidade, pois a vida, a essência da vida no corpo é o que lhe garante a importância.

Mas o eu-lírico volta a referir-se à arte como memória; porém continua a não acreditar nela como salvação dessa memória. A pintura não basta, para marcar a passagem do morto e da morte; é preciso mais do que isso; é preciso uma obra de arte mais forte, em concreto, porque a cama já foi desfeita e não serve mais para exibir no museu de arte. O concreto é uma forma forte e inviolável como a lápide de um túmulo ou a escultura. Dizemos escultura por que acreditamos que o poema refira-se à obra “Monumento às nações indígenas”, que o pintor brasileiro Siron Franco, lembrado no poema, fez em homenagem às tribos indígenas na forma de totens de concreto, de acordo com um comentário de Gullar no livro *Pinturas* (1999, p. 25). Dessa forma, os versos que dizem “só restou a Siron/ imprimir as marcas da morte ausente/ e vil/ no leito de concreto”, esse concreto tanto pode ser o túmulo onde se colocou o corpo de Siron, como, e aqui damos mais crédito, a escultura que um dia fez em concreto, e a qual nos referimos acima, pois o verbo “imprimir”, encontrado num dos versos do poema de Gullar, faz-nos crer que Siron, através de sua escultura, imprimiu sua marca, deixou sua memória gravada no concreto dessa obra de arte.

Assim entendemos porque, sendo “imprimir” um verbo, então é a prática de uma ação, que só pode ser realizada por um vivo. Dessa forma, Siron, quando vivo, teria imprimido sua marca na sua escultura ao povo indígena. Por isso entendemos que o leito de concreto a que se

refere o poema é a escultura de Siron e não um túmulo propriamente dito. Portanto, sua escultura é, ao mesmo tempo, sua memória gravada e seu túmulo.

Já “as marcas da morte ausente”, outro verso do poema, podem tanto ser o fato de o escultor ter realizado sua obra em concreto quando vivo, por isso a morte estava ausente, quanto o fato de ter sua memória marcada na sua obra faz com que a morte não o acometa por completo, pois permanece vivo em seu “Monumento às nações indígenas”. E essa permanência do morto enclausurado no concreto é o que o verso final chama de “metáfora brutal”; a brutalidade da rigidez do concreto e da intransponibilidade que este oferece entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Acreditamos que este é um bom momento para discutirmos um pouco sobre a poética da morte em Ferreira Gullar. Esta poética, como vimos até aqui e ainda veremos nos últimos poemas que temos à frente, é implacável, definitiva, principalmente no que diz respeito ao corpo, por que este é sempre objeto desimportante dentro do mundo natural. Morto o indivíduo, esquecido o corpo. A estrutura física de um morto é banal, em alguns poemas até mesmo abjeta, como no caso do poema “Vestígios” que acabamos de ver.

A insignificância do corpo humano é reafirmada a cada poema, como em “A galinha” em que suas “penas são só o que o vento/ roça”, ou como as peras que apodrecem no prato, em “As peras” e “Notícia da morte de Alberto da Silva”, ou seja, o corpo é agredido em sua dignidade, ou melhor, em sua falta de dignidade, pois esse corpo morto não tem dignidade alguma.

Mas a poética da morte de Gullar vai mais além. A morte traz uma constatação inquietante: ela é o fim quase que completo de tudo o que o homem viveu, fez, realizou, sonhou e, por sorte ou determinação, alcançou. Dizemos “quase” porque há alguns casos, poucos é verdade, em que o morto permanece “vivo” na memória dos seus como em “Os mortos”, ou em fotografias como em “Fotografia de Mallarmé” que veremos mais à frente, o que, por sua vez, não nos permite afirmarmos que a poesia de morte de Gullar é um completo niilismo. Para isso ele deveria possuir uma descrença total e absoluta, um aniquilamento cabal e irredutível da figura, da mais leve marca da presença do homem pela terra, pela vida dos seus. E isso não ocorre cem por cento, graças aos poemas que citamos acima e alguns outros mais. Mas enfim, excetuando-se esses poemas que ainda resguardam algo do morto, nos demais, a morte é a sentença de insignificância do homem para o mundo, sobretudo para a natureza que demonstra, em muitos casos, não tomar conhecimento do homem, principalmente de sua morte, como se vê em “Poema” e “Perda”, nos quais após a morte de alguém a natureza age como todos os dias, sem pesar, sem sentir falta de ninguém.

Enfim, importando-se ou não, a natureza, com o destino de alguém, sendo ou não a morte o fim de tudo, o ser humano parece ignorar isso e seguir tentando estender sua permanência no mundo, se não em carne e osso, através da memória, nas mais diversas formas que esta pode se realizar, como na que veremos logo abaixo.

3.8 Resistir à morte

Na tradição de vários povos, como os indígenas brasileiros, os egípcios e tantos outros de outras civilizações, o uso de artefatos, de objetos que simbolizem ou lembrem o ente que se foi, sempre foram formas de diminuir a dor e manter aquele a quem se ama, ou admira, mais perto, após sua morte. Dentre essas maneiras, temos: os livros, que imortalizam seus autores através de suas histórias, de seus versos, de sua ciência; os filmes, caseiros ou cinematográficos, conservando a imagem de entes queridos ou de artistas; as pinturas, retratando momentos, imagens de homens e mulheres, animais e lares que se eternizam nas mãos de um artista; a fama, que, conforme Bauman, é a principal maneira de conseguir “o acesso aos meios de preservar a singularidade identificável do rosto e do nome no futuro, incluindo o período subsequente à morte de seu portador”, visto que a fama é a “abreviatura de ‘ser mantido na memória da posteridade’” (BAUMAN, 2008, p. 51); e, por último, dentre muitas outras formas que se poderia enumerar, a fotografia, um instante congelado no tempo, uma realidade fixada para sempre. E será dela que falaremos primeiro.

Premeditada ou livre, a fotografia marca um momento, torna-se memória de alguém, lembrança de um dia, de uma situação, de um rosto que não se pretende esquecer. Para os marroquinos e algumas tribos indígenas brasileiras, a fotografia rouba a alma; porém, sua função primordial, obviamente, não é essa, mas a possibilidade de eternizar algo: um momento, um lugar, alguém ou alguma coisa que, na fotografia, permaneça conservado como uma lembrança, uma parte daquele ou daquilo que se quer guardar. Dessa forma, o que está distante, pode parecer mais perto; o que está morto, pode parecer vivo, como sugere o poema “Fotografia de Mallarmé”, parte do livro *Muitas vozes*, de Ferreira Gullar.

O poema traz uma premeditação para a imortalidade presente na fotografia de Félix Nadar²⁰, revelada em 1896. Nela tudo parece ter sido preparado para atingir a eternidade, e com ela, a perfeição. O próprio Gullar certa vez comentou: “É uma solidariedade por todos

²⁰ Félix Nadar (1820-1910), normalmente abreviado para Nadar, é o pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, fotógrafo, caricaturista e jornalista francês; autor da fotografia poetizada por Gullar.

nós, que vamos ser apagados do quadro com se nunca tivéssemos existido” (DIAS, 1999). Cada detalhe se mostra pensado e elaborado: a pose, a mesa onde se encontram os apetrechos de um escritor — pena, papel etc. —; a indumentária do poeta, mostrando-o sóbrio, altivo, impenetrável — o que parece mantê-lo vivo ou olhando de dentro da morte, como sugere o poema de Gullar:

é uma foto
premeditada
como um crime

basta
reparar no arranjo
das roupas os cabelos
a barba tudo
adrede preparado
— um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros
cairá — e
especialmente a mão
com a caneta
detida acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade

sabe-se
após o clique
a cena se desfêz na
rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo
agora
meras manchas
no papel raso
mas eis que
teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
ali
do fundo
da morte
olha (2001f, p. 438).

Cada detalhe sugere um arranjo para o eterno, como fica claro nos versos: “é uma foto/*premeditada/ como um crime*” (grifo nosso). Palavras como “premeditado”, “arranjo”, “preparado”, “equilibrada” apoiam esta ideia, em contrapartida à “imperfeita” que representa

a vida cotidiana, no verso “sabe-se/ após o clique/ a cena se desfez na/ rue de Rome a vida voltou/ a fluir imperfeita”, uma vida sem a arrumação, livre, solta, onde nada é premeditado.

É como se Mallarmé exigisse ser lembrado dessa forma: um escritor em seu *métier*, em seu estúdio, realizando a tarefa que é a sua vida, num arranjo para resistir ao tempo e ser lembrado como viveu. Exigindo ser lembrado como viveu, semelhante ao que Giorgio Agamben diz, ao tratar da fotografia, em “O dia do juízo”:

Trata-se de uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso — ou melhor, precisamente por isso — aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Afirmção que corrobora o que parecia querer Mallarmé com sua pose e suas escolhas para a foto, segundo os versos: “basta/ reparar no arranjo/ das roupas os cabelos/ a barba tudo/ adrede preparado”, imortalizando e identificando o autor.

O poema de Gullar parece procurar mostrar a preocupação excessiva que Mallarmé tinha com sua poesia, a poesia pura, separada do mundo que a cerca, como podemos entrever no poema do autor francês, intitulado “Poesia”. Nos dois versos finais da terceira estrofe e nos seguintes, percebe-se bem essa ideia:

Toda alma que a gente traça
lenta, no ar, em resumidos
vários anéis de fumaça
noutros anéis abolidos

atesta qualquer cigarro
por pouco que separado
fique da cinza e do sarro
seu claro beijo inflamado.

Assim o coro dos poemas
dos lábios voa sutil.
A realidade, não temas,
exclui-la, porque é vil.

A exatidão torna impura
tua vaga literatura (MALLARMÉ, 1954).

Mas voltando à foto, e já a tendo como imagem fotográfica e metáfora de sua própria poesia, Mallarmé “vive” nessa fotografia como sempre viveu em vida. A forma como a foto está disposta parece querer colocá-lo eternamente entre nós. A realidade de sua profissão

estampada na imagem traz um aspecto de continuidade “— um gesto e a manta/ equilibrada sobre/ os ombros cairá —”, como se a cena continuasse ocorrendo agora; efeito que é mais contundente através dos versos de Gullar do que da própria apreciação da foto, em razão da expressividade dos versos ao descrever uma cena que espelha a vida do retratado.

E dessa forma premeditada, como o próprio poema de Gullar salienta, a fotografia produz uma espécie de fuga da morte para Mallarmé, que se torna eternizado na imagem. Ideia contrária à de Barthes, por exemplo, ao afirmar que, quando fotografado, de acordo com todas as premeditações, poses e contorções do fotógrafo, “assim que me descubro no produto dessa operação, aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa” (BARTHES, 2010, p. 22).

No poema de Gullar, os versos “a foto/ é a pose a suspensão/ do tempo” mostram a fotografia como o congelamento de um momento. Com a foto se congela o tempo, aquele instante capturado permanece imutável, inalterável, mesmo que “após o clique” a cena tenha se desfeito e a vida tenha voltado “a fluir imperfeita”. O momento fotografado, mesmo premeditado, é perfeito, pois atingiu o seu propósito: a eternidade através da suspensão do tempo. E essa suspensão é a imortalidade alcançada na fração de um instante, pois “a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007, p. 29). A imagem é a conservação de um instante, sob a esperança de guardar um fragmento de um momento, que figura entre a cópia de um instante real e a própria realidade. É como se o corpo registrado houvesse ressuscitado com a mesma forma que possuía anteriormente, como comenta Agamben:

A respeito da ressurreição da carne, os teólogos cristãos se perguntavam, sem conseguir encontrar resposta satisfatória, se o corpo iria ressuscitar na condição em que se encontrava no momento da morte (quem sabe velho, calvo e sem uma perna) ou na integridade da juventude. Orígenes²¹ abreviou tais discussões sem fim afirmando que não será o corpo que irá ressuscitar, mas sua figura, seu eidos. *A fotografia, nesse sentido, é uma profecia do corpo glorioso*” (AGAMBEN, 2007, p. 25).

Mas através da fotografia incidem ainda outros efeitos. Quando ocorre a suspensão do tempo — espécie de imortalidade —, ocorre também uma maior proximidade entre aquele que foi fotografado e aquele que aprecia o fotografado. A foto se transforma num portal entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos — mesmo que “agora” ela seja apenas “meras

²¹ Orígenes (185-254), filósofo grego, considerado o membro mais eminente da escola de Alexandria. Sustentava que Deus é puramente espiritual e que transcende a verdade, a razão e o ser.

manchas/ no papel raso” —, onde olhares se encontram, como declaram os versos seguintes: “mas eis que/ teu olhar/ encontra o dele/ (Mallarmé) que/ ali/ do fundo/ da morte/ olha”.

Por essas razões, a morte não é o fim nesse poema, já que não se realiza por completo; porque a fotografia é vista como um eternizar, conseguindo evitar que o morto parta definitivamente (pelo menos sob certo ponto de vista), e assim evitando o esquecimento causado pela morte.

Entretanto, existem outras formas de se manter vivo após a morte, numa maneira mais transcendental, metafísica, de se perpetuar: viver através daqueles que ficaram, misturado aos seus trejeitos, aos seus sorrisos, as suas maneiras, ouvindo, vendo e sentindo através deles, compartilhando suas experiências e, assim, superando a morte.

No *Veda*²² é dito que, no momento da morte, através de uma cerimônia especial, o moribundo transfere todos os seus sentidos e faculdades ao filho, como se fosse continuar a viver nele (SCHOPENHAUER, 2005, p. 367). Algo não distante do que ocorre com os personagens invisíveis do poema “Os mortos”, do mesmo livro do poema anterior de Gullar, *Muitas vozes*.

Neste poema, os mortos permanecem vivos através de seus herdeiros. Uma concepção de imortalidade diferente da que acabamos de ver. Através de si mesmos, inconscientemente, os vivos mantêm seus mortos “vivos”. Os mortos coexistem nos vivos, pois, enquanto no primeiro poema a fotografia era o portal entre os dois mundos, neste, os vivos é que são o portal para os mortos.

os mortos veem o mundo
pelos olhos dos vivos

eventualmente ouvem
com nossos ouvidos,
certas sinfonias
algum bater de portas,
ventanias

Ausentes
de corpo e alma
misturam o seu ao nosso riso
se de fato
quando vivos
acharam a mesma graça (GULLAR, 2001f, p. 488)

²² *Vedas*: cada um dos quatro livros religiosos hinduístas que vêm servindo de fundamento para a milenar tradição cultural indiana, inclusive na esfera profana [Escritos em sânscrito, a partir de 2000 a. C., aprox., os Vedas incluem mitos, narrações históricas, poemas, hinos, prescrições rituais, fórmulas mágicas, tratados estéticos, científicos, jurídicos e militares, esboços de especulação filosófica etc.; os trechos mais recentes foram escritos por volta de 500 a. C.]. Cf. Houaiss, 2001, p. 2835.

O poema em questão apresenta uma espécie de visão da vida após a morte. Uma vida alcançada por intermédio daqueles que não morreram, num contexto onde os mortos nunca partem, permanecem juntos aos seus entes, vivendo com eles, compartilhando suas vidas; sem fotos ou qualquer outro apetrecho para representá-los, têm apenas os corpos dos vivos. Assim, a morte não é o fim para quem morreu.

Apesar de ver “o mundo/ pelos olhos dos vivos”, não estão verdadeiramente no mundo destes, não habitam, não ocupam espaço, mas vivem por entre os seus, que são a união, o ponto de ligação entre eles e o mundo no qual um dia viveram — viveram, mas ainda não deixaram; são seres “ausentes/ de corpo e alma” que se entrelaçam com os vivos e com eles vivem, e com eles permanecem, misturando o seu riso com o riso deles, “se de fato/ quando vivos/ acharam a mesma graça”.

Em “Os mortos”, a morte não é o momento final daqueles que feneceram. Eles não se foram realmente, continuam desfrutando de prazeres e ruídos que antes, em vida, desfrutavam, pois, “eventualmente ouvem/ com nossos ouvidos,/ certas sinfonias/ algum bater de portas,/ ventanias”, por tomarem emprestados os ouvidos dos vivos, assim como já tomaram os olhos, segundo a primeira estrofe. Os mortos aqui são quase espirituais. Contudo, não são almas, como deixa claro o próprio poema ao afirmar que eles estão “ausentes/ de corpo e alma”.

Na forma dessa ausência, diferente da imagem de um instante congelado no tempo, como forma de continuar entre os vivos, como no caso do poema anterior, os mortos deste poema não têm imagem, não têm forma, não olham de volta para quem os olha, contudo, olham a partir dos olhos dos vivos, pois sua imagem, sua forma e sua sobrevivência estão mescladas às dos vivos. Deste modo, talvez estejam ainda mais presentes do que estão aqueles das fotografias.

Contudo, o homem ainda conhece outra forma de eternidade, trata-se da produção de um duplo, bastante conhecido nas civilizações arcaicas e ainda existente nos dias de hoje, como observa Edgar Morin:

É a mesma realidade universal do “duplo” que traduziu o Eidolon grego, que volta com tanta frequência em Homero, o Ka egípcio, o Genius romano, o Rephaim hebreu, o Frevoli ou Fravashi persa, os fantasmas e os espectros de nosso folclore, o “corpo astral” dos espíritas, e até, às vezes, “a alma” de alguns Doutores da Igreja (MORIN, 1997, p.134).

O poema “O duplo”, de *Em alguma parte alguma*, de Ferreira Gullar, trata exatamente desse tema. Nele, um homem um dia percebe que outro de si começou a se formar e tomar o seu lugar, como uma forma livre, de si mesmo e das prisões do mundo.

Foi-se formando
 a meu lado
 um outro
 que é mais Gullar do que eu

que se apossou do que vi
 do que fiz
 do que era meu

e pelo país
 flutua
 livre da morte
 e do morto

pelas ruas da cidade
 vejo-o passar
 com meu rosto

mas sem o peso
 do corpo
 que sou eu
 culpado e pouco (GULLAR, 2010, p. 38).

Outro eu se forma, algo além dele, um mito, um autor, um personagem que ultrapassa a sua própria existência, e esse novo eu é que garantirá a sua sobrevivência, mantendo-o “livre da morte e do morto”.

O poema traz a possibilidade de tornar-se imortal através da imagem criada a partir do original, como no caso, do poeta que passa e ser visto e lembrado como outro — não mais o simples homem que escreve, mas possivelmente o escritor, o poeta que passa a viver com identidade própria, com individualidade própria, o que o faz destacar-se na multidão.

Entendemos esse “duplo” como esse artista que se destacou da pessoa do poeta, um desdobramento de si mesmo, como homem e vive individualmente, com reconhecimento, fã, vida própria que possui o rosto do seu “criador” mas não “o peso/ do corpo”, pois o outro, o duplo, não carrega o peso do mundo de sua origem, já que vive num mundo paralelo, uma realidade outra, a realidade da arte. Assim, esse outro eu é a parte imortal do poeta, uma parte mais leve, livre.

Para Morin, o duplo tem um papel importante na Literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer, e sim, abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo” (MORIN, 1997, p. 175).

Para alguns estudiosos, como Ana Maria Lisboa de Mello, o duplo parece ser condição *sine qua non* para a criação literária, pois, segundo ela, “A Literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade” (MELLO, 2000, p. 123).

Assim o duplo torna-se também tema da própria Literatura. Dostoiévski, por exemplo, escreveu um livro chamado *O duplo* (1846)²³, no qual o este é o centro do texto. Além dele, José Saramago também tratou do tema em seu livro *O homem duplicado* (2002)²⁴, que versa sobre um homem que certo dia descobre que possui um sócio andando por aí. Enfim, o duplo é tema de grande importância para o mundo da Literatura, e Gullar faz uso dele, como já nos referimos acima, para dividir os dois seres que se criam diante do mundo literário, o homem Gullar e o artista Gullar, que toma a frente e se sobrepõe ao próprio poeta, ou, “mais Gullar do que eu”.

Esse outro, duplo de nós, que manteremos vivo, seja porque “a perspectiva da morte é tão difícil de ser admitida que o homem cria a ideia de que existe um outro Eu que se superpõe ao Eu atual” (*apud* MELLO, 2000, p.113), como afirma Michel Guiomar, seja porque é o duplo o equivalente da máscara, quando “escondendo-me dos outros me torno invisível”, momento em que aparece o duplo, e assim “desse momento em diante, eu sou dois (Eu e também o Outro)” (BARGALLÓ, 1994, p. 12), nas palavras de Juan Carreté Bargalló; ou ainda porque, inconscientemente, tenho dois dentro de mim, e, como diz Tymms, havendo “a evolução do Duplo um é produto do inconsciente e, o outro, da mente consciente. Os dois representam perfeitamente as duas faces da cabeça de Jano” (*apud* KEPPLER, 1970, p.188), o mito greco-latino. Enfim, ato esquizofrênico ou premeditado, esse duplo também é uma forma de nos manter vivos, como outro que nos representa, outro que é nossa identidade artística, pública, diferente da civil.

Dentro dessas possibilidades de se visualizar, apresentar e discutir a morte, vimos também os diversos subterfúgios em pregados pelo homem para fugir da morte e alcançar a eternidade, tais como a fotografia e a arte; vimos a consciência da finitude em diversas formas de morte inviolável, formas que não deixam dúvidas sobre o fim. A morte foi vista em vários poemas como a real representação do fim, a completude de um fenômeno, que é a vida, sem a possibilidade de retorno, bem como a consciência que o homem tem ou adquire de seu próprio fenecimento.

²³ Cf. DOSTOIEVSKI, Fiodor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

²⁴ Cf. SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CONCLUSÃO

A morte é um tema que fascina, suscitando debates, teses e especulações as mais variadas. O fato de estar arraigada à própria história do homem, desde tempos remotos, faz da morte um assunto sempre atual em vários campos das ciências humanas. Sua constante presença nas páginas de diversos livros, da Literatura à filosofia, no decorrer da história é prova concreta de que não se trata de um mero gosto pelo lúgubre a sua escolha como matéria de poesia, pois sensivelmente trabalhada, ela pode suscitar momentos de grande interiorização e deleite poético.

Diante disso, este trabalho procura trazer à tona uma pesquisa sobre uma face importante do poeta maranhense, mas sobre a qual poucos se debruçaram com profundidade: a morte, tendo em vista a escassez de textos sobre esse tema em Gullar nos livros lançados no país.

Percebemos que, apesar de pouco estudada, a morte é uma presença constante na poesia de Gullar. E esse foi um dos pontos de partida deste trabalho. Mas não só. Para atingir a expressividade pretendida em relação à morte em seus versos o poeta faz uso de recursos estilísticos como a metáfora e diversas imagens que ampliam o poder de representação daquilo que quer transmitir ao seu leitor. Palavras que alimentam a atmosfera soturna da morte, como no poema “Nova concepção da morte”, no qual palavras como “desenlace”, “colapso”, “implacável”, “descompasso” e “vertigem” dentre outras, já vistas e analisadas no corpo deste trabalho, asseguram que o clima de tristeza será alcançado, que o clima de distanciamento ficará visível, que feridas são deixadas nos vivos quando alguém morre, enfim, vimos nos poemas apresentados que os versos e as palavras se submetem a um interesse maior, que é a expressividade.

Observando essas palavras, essas escolhas do poeta, percebemos, ou julgamos perceber seu intuito, o que pretendia causar no leitor. Para isso comparamos versos, rimas, atentamos para a ligação dos poemas, em seus menores detalhes, que muitas vezes parecem insignificantes ao primeiro olhar; atentamos para a ligação com poemas de outros autores, como informações escondidas, percebidas apenas por alguém que já conhecesse profundamente a obra ou autor a que o poema de Gullar fazia referência, como no caso do poema “Rainer Maria Rilke e a morte”, que trata da morte de Rilke. E assim vimos que em muitos outros poemas Gullar enriquece seu texto com detalhes e informações exteriores ao seu próprio poema, mas que contribuem tanto para ligá-lo ao objeto apresentado no texto,

como no caso de Rilke, como também para valorizar seu tema e a ideia que pretende mostrar, como a implacabilidade da morte.

E com esse intuito de mostrar as várias nuances, as várias faces da morte, como a impossibilidade de se escapar dela, Ferreira Gullar vai além da simples exploração do tema e investe na forma, na elaboração das imagens que representam a expressão e tudo aquilo que envolve a morte: a perda, a solidão, a lembrança, a saudade, o fim e a dor, dentre outros, mas tudo dentro de uma perspectiva simples, produzindo uma poesia intimamente ligada ao mundo natural, ao cotidiano, ao que ronda os nossos dias, uma poesia que transborda sentimentos e que pode produzir sensações facilmente conhecidas por aquele homem e mulher, das mais variadas classes e lugares, ler. Para Gullar

a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso quis eu fazer minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz (GULLAR, 2006, p. 142).

O que não quer dizer, claro, que sua poesia é simplista, pobre. Vimos que há toda uma preocupação com a elaboração e com as escolhas a serem feitas para realizar uma poesia de qualidade, mas sem perder o contato com o mundo a sua volta, pois é desse mundo que é feito o seu texto. A prova disso é que não é difícil encontrar poemas que fazem referência a amigos ou figuras marcantes do mundo fora da poesia, como Rainer Maria Rilke. Poemas que falam de lugares comuns, que remetem à infância ou às experiências vividas, principalmente de perda, como das mortes de amigos e familiares como vimos neste trabalho, mas sempre mantendo o foco na feitura do poema, na construção de uma essência poética, de uma linguagem poética, de uma identidade poética.

Assim, por intermédio dos poemas que trabalhamos nesta dissertação, notamos que existem várias formas de se abordar a morte. Gullar, num momento, fala da morte em sentido contrário ao morrer, numa busca por se manter eterno, mesmo depois de morto, fazendo-se presente em objetos relegados aos que ficaram, ou simplesmente deixando sua essência gravada na memória dos seus; enquanto, num outro momento, retrata a impossibilidade de se alcançar aquele que partiu, expondo a morte como uma barreira intransponível. Atestamos, também, a morte que espregueia suas vítimas desde o seu nascimento, permitindo, por vezes, deixar rastros de sua aproximação. E notamos o medo que o homem tem de perder tudo o que

conquistou, fruto do seu apego aos bens materiais, que lhe trazem mais dor e dificuldade no momento de aceitar o remate de sua vida; ou seja, várias faces de um mesmo fim, conhecido de todos, mas dificilmente desejado, uma certeza, a única na vida do ser humano, mas inesperada quase sempre.

Em todos os seus poemas encontramos, ao longo de nossa pesquisa, que, por mais que o poeta fale de fatos vividos, de lendas difundidas, como a da morte de Rilke, de dores sofridas, como a da morte de seu filho, ele nunca perde o rumo da poesia. Seu texto não se transforma em pleno diário versificado. O poema sempre adquire um tom universal. A morte não é apenas a morte de seu filho, de seu colega escritor, de um amigo, e a lembrança de tempos idos não é apenas sua, mas de todos aqueles que o leem. O obscuro, a vida humilhada de que fala na citação acima é de todos. Assim, Gullar pretende que “a poesia tenha virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens” (GULLAR, 2006, p. 152).

Essa visão da poesia de Gullar pode gerar também a falsa ideia de que há um completo niilismo em todos os poemas trabalhados aqui, devido ao tom extremamente forte e contundente de seus versos; contudo, discordamos dessa definição, não porque não exista niilismo, mas porque ele não está em todos os seus poemas de morte. O niilismo, surgido na Rússia no século XIX, inicialmente como um estado de desesperança, como um desmoronamento de qualquer fé, esperança, um resquício que seja de alguém que partiu naqueles que ficaram, seriam também a crença de que nada tem importância e que o homem não é nada diante da vida, que ele morre e tudo morre com ele. Segundo o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, niilismo é o

Termo usado na maioria das vezes com intuito polêmico, para designar doutrinas que se recusam a reconhecer realidades ou valores cuja admissão é considerada importante. [...] Em outros casos, é empregada para indicar as atitudes dos que negam determinados valores morais ou políticos. Nietzsche foi o único a não utilizar esse termo com intuíto polêmicos, empregando-o para qualificar sua oposição radical aos valores morais tradicionais e às tradicionais crenças metafísicas: "O niilismo não é somente um conjunto de considerações sobre o tema 'Tudo é vão', não é somente a crença de que tudo merece morrer, mas consiste em colocar a mão na massa, em destruir" (ABBAGNANO, 1998, p. 712).

Portanto, analisando a poesia de Gullar, vimos que não são todos os seus poemas que se aproximam da total descrença em algo além da vida, no fim total e completo. Muitos deles,

como “Os mortos”, apresentam o resquício dos que partiram naqueles que ficaram, diferente do que prega o niilismo.

A morte em Gullar pode ser dura, pode deixar o vazio, mas deixa também a lembrança daquele que partiu. Quando o poema “Vestígios”, em que “tudo a lavanderia/ apaga, menos/ a memória/ que vira cimento ferro alumínio/ tubos de plástico” (GULLAR, 2010, p. 107), deixa entrever que algo fica, uma lembrança, uma memória de quem existiu, assim como outros poemas apresentam, literalmente, a presença dos mortos naqueles que ficaram, como em “Os mortos”, que afirma que os mortos “veem o mundo pelos olhos dos vivos” (GULLAR, 2001, p. 488), usam os vivos para neles viverem.

Enfim, seja nos trejeitos dos vivos, seja através destes, na memória, nas lembranças, os mortos não partiram por completo, sua vida não foi em vão, nem destruído o rastro de que um dia existiram. Concluímos, assim, que não são todos os poemas que atendem à doutrina do negativismo. Talvez possamos considerá-los realistas, devido ao impacto do tema.

A morte é uma força na poesia de Gullar, sem dúvida, mas não necessariamente a negação da existência vivida. Sua poesia oprime, entristece, leva seu leitor a um mundo de sombras, dor e desespero, mas também deixa entrever que houve uma vida e que ela ficou na memória dos que não partiram. E isso tudo é, apesar das sombras, belo.

Analisando os poemas, notamos a maneira como o poeta trabalhou cada detalhe estilístico, provocando sensações diversas no leitor, como as de tristeza e opressão relacionadas no parágrafo anterior. Contudo, por mais que o tema seja pesado, denso e povoado por uma áurea de tristeza e despedida, há espaço para o prazer estético proporcionado pelos detalhes sutis da construção dos versos. As metáforas, as imagens usadas por Gullar não permitem que seus poemas caiam na pura relação de tristezas e desilusões de vidas amarguradas e perdas angustiantes.

Percebendo na leitura a sutileza com que a morte é tratada, somos dominados por esse prazer estético. Dizemos sutileza, mesmo tratando-se da morte, porque em todos os poemas nada é apresentado de forma brusca, agressiva; toda a dor e afastamento está suavizado pelo tom poético, pela delicadeza com que é organizado cada verso, podendo até mesmo sobrepor-se ao próprio peso carregado da morte.

Essa sutileza está nas imagens que, ao mesmo tempo em que sentimos a presença da morte no eu-lírico do poema, nos levam a sentir a natureza se movimentando, como no poema “Morrer no Rio de Janeiro”, nos detalhes mitológicos, psicológicos e da natureza que rodeia Rilke, na cena do cemitério em que o pai chora e escreve um bilhete de despedida ao filho morto. Cada um desses instantes, congelados no tempo, como na “Fotografia de Mallarmé”,

produz no leitor a visualização da cena que se desenvolve, projeta o instante em movimento com toda a beleza dos cenários descritos nos poemas, com o movimento da natureza, com as palavras usadas, os objetos, enfim, cada poema é composto por diversas imagens que enriquecem e valorizam o tema abordado, transformando aquilo que sempre foi medo e dor em algo que pode ser bonito. Além de aproximar com mais força o espectador/leitor dessas cenas que se nos apresentam.

Por isso analisamos esses recursos estilísticos, as imagens, as rimas que têm como função dar ritmo e expressão aos versos, às escolhas de palavras, ao próprio desenho estrutural dos poemas com versos longos alternando com versos, algumas vezes, de apenas uma palavra, como forma de guiar a leitura, de guiar o tom e o ritmo a ser empregados pelo leitor para absorver o máximo possível da atmosfera que o poeta quer transmitir. Analisamos palavras, expressões e metáforas, procurando identificar a intenção estética do autor; o que ele poderia querer causar no leitor, que reação ou sentimento quis alcançar, que objetivo certas palavras, a proximidade e o uso constante de certas classes de palavras teriam no poema, ou seja, procuramos detectar e analisar alguns supostos pormenores que, ao serem estudados, mostraram-se de suma importância para a expressividade dos textos.

Mas outro ponto que também foi objeto de nosso estudo, de nossa observação, foi a própria temática. Já dissemos anteriormente, nesta conclusão, sobre o peso da morte nos poemas, as dores apresentadas, os sentimentos vividos e causados nos leitores. Analisamos a forma como é apresentado, os caminhos que percorre nos versos, a afetação sobre o eu-lírico, sua pressão sobre o mundo, como a morte é sentida pelo outro, pela natureza, enfim, o que é a morte.

Procuramos no decorrer deste trabalho desvendar, elucidar essas questões porque entendemos que a poesia de Ferreira Gullar não é apenas a sua estrutura, o seu arcabouço linguístico e formal, mas também o seu tema, a sua carga emocional, o universo humano que explora, a sua ligação com o mundo exterior, a sua semelhança com o poema de outros autores, que julgamos ser proveitosa para ambientar o trabalho de Gullar no mundo literário que trata da morte, ou seja, propor um diálogo com o texto de outros autores, e não somente os autores literários, mas também filósofos, sociólogos, antropólogos, que trataram da morte e que, em algum ponto, se assemelham a Gullar. Os textos desses intelectuais serviram de apoio para uma melhor abertura, amplitude da discussão sobre certas faces da morte que julgamos estarem presentes nos poemas gullarianos. Por sinal, esses textos nos foram de muita ajuda para uma melhor compreensão do fator morte no universo humano, na história da humanidade, com suas culturas distintas, suas crenças, mitos e lendas.

Procuramos mostrar que a poesia de Gullar trabalha profundamente o real partindo das coisas mais triviais, das relações mais comuns, explorando os mais vastos sentimentos humanos relacionados à morte, o que se reflete na carga emotiva que ele imprime em seus personagens, em seu eu-lírico, todos dotados de sentimentos fortes, expressivos e universais porque sentimentos comuns e inerentes ao ser humano.

Enfim, percebemos ao longo do trabalho que Gullar reconhece na morte um tema importante para a poesia, dada a quantidade de referências a este tema em sua bibliografia. O poeta vê na morte um assunto poético, caso contrário não a faria tema de tantos poemas. E sua morte não é tétrica, por mais que seja forte, sentenciosa, ela é humana, corriqueira, cotidiana, natural, é vida:

Mesmo quando estou falando da morte, como em “Morrer no Rio de Janeiro”, não deixo de celebrar a vida. *Ali mesmo onde trato da morte, faço o elogio da vida.* É terrível morrer, mas ao mesmo tempo a cidade é linda, as coisas são deslumbrantes (GULLAR, 1999, grifo nosso).

E essa naturalidade com que o poeta trata a morte, dentro da mesma naturalidade com que trata a paisagem, a natureza e os sentimentos faz com que o tema torne-se, mesmo triste, parte incondicional da vida de todo ser humano, mas, acima de tudo, poético.

Assim, morrer é também poético, dependendo, claro, da forma como se descreve a morte. Diferente de uma simples manchete jornalística, a morte na poesia de Gullar é acompanhada de toda uma áurea de beleza poética, com suas metáforas elaboradas, com suas imagens fortes que criam um ambiente propício para explorar a morte de que se fala e suas consequências em face dos que lhe sobrevivem. Em Gullar, a morte está acompanhada geralmente de vida. Acontece isso no poema sobre a morte de Rilke, no poema “Os mortos”, em que os vivos os trazem em seus olhos e trejeitos, e em “A fotografia de Mallarmé”, quando o morto parece vivo olhando do fundo da morte para aquele que olha a fotografia de volta.

Comprendemos que a morte na poesia de Ferreira Gullar é uma expressão profunda do sentimento humano, uma declaração dos seus medos, das suas angústias, da solidão, mas também uma resposta da vida e, por que não, uma parte da vida: se nascer, diz-nos entre dentes os poemas, tem que morrer. Afinal, como afirma o filósofo Theodor Adorno, o contributo da arte “para a sociedade não é comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intraestético, sem ser a sua imitação” (ADORNO, 1988, p. 254). Mas

compreendemos também que para alcançar essa expressividade que julgamos pretendida, a estética pretendida, o poeta escreveu com plena consciência dos recursos estilísticos de que dispunha para alcançar seus objetivos. A poesia de Ferreira Gullar nos mostrou, com efeito, que um poema se faz com técnica e sentimento, e que a morte também pode ser poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia citada

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 21. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor Wisengrund. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. O dia do juízo. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALLEN, Woody. A morte bate à porta. In: _____. *Cuca fundida*. Trad. Ruy Castro. Porto Alegre: L&PM, 1978.

ALVES, Guilherme. Uma luta corporal com a palavra. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26 mar. 1983. N. 860 e 861, Suplemento literário.

ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ARRIGUCCI JR., Davi. O silêncio e muitas vozes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1999. Jornal de Resenhas.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARGALLÓ, Juan Carraté. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

BARROS, Manuel de. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM/ Digital Source, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. O pavor da morte. In: _____. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BETTENCOURT, Pe. Estêvão (O.S.B). A Morte (I) — A Filosofia. *Curso de Escatologia: Módulo 2*. Desenvolvido pela Escola Mater Ecclesiae. Disponível em: <<http://www.petcanabrava.hpg.ig.com.br/pastor2.html>>. Acesso em: 13 de fev. 2005.

BLOOM, Harold. *Anjos caídos*. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BURNETT, Lago. *O Amor e seus derivados*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANETTI, Elias. *Sobre a morte*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CASSORLA, Roosevelt M. S. (Coord.). *Da morte: estudos brasileiros*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1991.

CHAUNU, Pierre. O Filho da Morta. In: NORA, Pierre. *Ensaio de ego-história*. Lisboa: Edições 70, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMTE-SPONVILLE, André. *Apresentação da filosofia*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fomes, 2002.

CORRÊA, José de Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo Editora, 2008. Col. Filosofia Frente & Verso.

CORREA, Osvaldo Manuel. Antropologia da morte. *Último Andar* (PUCSP), São Paulo, v. 8, ano 6, n. 8, p. 45-63, 1º sem. 2003.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. Fernando de Aguiar. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Alfragide: Caminho, 1999.

_____. *Terra sonâmbula*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1996.

DASTUR, Françoise. *A morte — Ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Learnig to live finally: the last interview*. Trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. Je suis en guerre contre moi-même. *Le Monde*, Paris, 19 ago. 2004. Entretien avec Jean Birnbaum.

DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

GULLAR, Ferreira. O conhecimento da morte: Ferreira Gullar lança seu primeiro livro de poemas em 12 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 maio 1999, Caderno Mais!, Entrevista concedida a Maurício Santana Dias.

DIDEROT, Denis. *Jacques el fatalista*. Trad. Félix de Azúa. Madrid: Punto de Lectura, 2008.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

_____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Cultural.

ECO, Umberto. Quando outros entram em cena, nasce a ética. In: ECO, Umberto; MARTINI, Carlo Maria. *Em que creem os que não creem?* Trad. Eliana Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREUD, Sigmund. Nossa atitude para com a morte. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. vol. XIV.

FROIDMONT, Hélinand de. *Os versos da morte: poema do século XII*. Trad. e Apres. de Heitor Megale. São Paulo: Ateliê/ Imaginário, 1996.

GALLERY, Steven. Thanatos. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do Jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GULLAR, Ferreira. A Implosão da Vanguarda. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, ano 6, n. 60, p. 8-14, ago. 2002.

_____. Ferreira Gullar: a poesia necessária. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n.3, p. 23-31, set. 1997. Depoimento concedido a Heitor Ferraz.

_____. A trégua. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6, p. 31-55, set. 1998. Entrevista concedida ao Cadernos de literatura brasileira, Alfredo Bosi, Zuenir Ventura, Leandro Konder, Esthér Góes e Armando Freitas Filho.

_____. Cultura: a poesia sem urgência. *Época*. São Paulo, maio 1999a.

_____. Barulhos. In: _____. *Toda Poesia*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. Dentro da Noite Veloz. In: _____. *Toda Poesia*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. A luta corporal. In: _____. *Toda Poesia*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. Muitas vozes. In: _____. *Toda Poesia*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *Em alguma parte alguma*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. Entrevista. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 9, p. 411-412, mar. 1998. Entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin.

_____. Ferreira Gullar conta tudo!!! *Diário Oficial de Pernambuco*. Rio de Janeiro, nov. 1995. Suplemento literário. Entrevista concedida a Weydson Barros Leal. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gular01.html>>. Acesso em: 02 dezembro 2011.

_____. O conhecimento da morte: Ferreira Gullar lança seu primeiro livro de poemas em 12 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 maio 1999. Caderno Mais!. Entrevista concedida a Maurício Santana Dias.

_____. O inseto e a hidrelétrica. "Brasileiros", São Paulo, Personagens, n. 38, set. 2010. Entrevista concedida a Alex Solnik. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/38/textos/1181/>>. Acesso em: 22 dez. 2011.

_____. Prosa & Verso. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 maio 1999b.

_____. Longa licença poética chega ao fim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1999c, Ideias/Livros. Depoimento concedido à Cristiane Costa.

_____. Poesia: uma luz do chão. In: _____. *Sobre arte sobre poesia: (uma luz do chão)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1992a. v. 1. Ou 2v.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1992b. v. 2.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mário de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. [ou o 2º sem a ordem do sobrenome]

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. 3. ed. Paris: Flammarion, 1977. (Coleção Champs).

_____. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.

JASPERS, Karl. *Introdução ao pensamento filosófico*. São Paulo: Cultrix, 1971.

KEPPLER, C.F. *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1976.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. O desespero humano: O desespero é a “doença mortal”, cap. III. In: _____. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero Humano*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural/ Digital Source, 1979. (Os pensadores)

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. Trad. Paulo Menezes. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Morte: estágio final da salvação*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se. In: LAFETÁ, João Luiz; LEITE, L. C.; ZILIO, C. O. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MALLARMÉ, Stéphane. *Obras Primas da Poesia Universal*. Trad. Luis Martins. São Paulo: Martins, 1954.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos)

MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. Apologia de Raymond Sebond. In: _____. *Os ensaios*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Livro 2.

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

MURCHO, Desidério. *Pensar outra vez: filosofia, valor e verdade*. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2006.

NAIMY, Mikhail. *Um vinhedo a beira da estrada: pensamentos e parábolas*. Trad. Mansur Challita. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. Da morte voluntária. In: _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos)

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 48)

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUINTANA, Mário. *Rua dos cataventos*. 2. ed. São Paulo : Globo, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Lya Luft. São Paulo, 2008.

_____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1955.

_____. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Poemas e cartas a um jovem poeta*. Trad. Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, Metafísica da morte*. Trad. Jair Barbosa. 2. ed. São Paulo: Martins Editora. 2004. (Obras de Schopenhauer)

_____. *O mundo como vontade e como representação*, 1º Tomo. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

SÊNECA, Lúcio Aneu. Da tranquilidade da alma. In: EPICURO et al. *Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio*

/ *Lúcio Aneu Sêneca. Meditações / Marco Aurélio*. Trad. e notas de Agostinho da Silva et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural/Digital Source, 1985. (Os pensadores)

SGALAMBRO, Manlio. O bem não pode basear-se em um Deus homicida. In: ECO, Umberto; MARTINI, Carlo Maria. *Em que creem os que não creem?* Trad. Eliana Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de mort*. Paris: Fayard, 1985.

VILLAÇA, Alcides. Em torno do poema sujo. *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro, n. 9, mar. 1979.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*. Trad. Manuel António dos Santos Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Bibliografia consultada

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martins, 1972.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMADO, Jorge. ABC da literatura. *Cadernos de literatura brasileira: Jorge Amado*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 43-57, out. 1996. Entrevista concedida a Antonio Fernando De Franceschi e Rinaldo Gama.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. v. 1.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 29. ed. São Paulo: Ática, 2009.

AURÉLIO, Marco. *Meditações*. In: EPICURO et al. *Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. Meditações / Marco Aurélio*. Trad. e notas de Agostinho da Silva et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural/ Digital Source, 1985. (Os pensadores)

AZEVEDO, Manuel António Álvares de. *Lira dos vinte anos — Poesias diversas*. Cotia: Ateliê, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. A forma espacial da personagem. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. O todo temporal da personagem: a questão do homem interior — alma. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Anselmo. Ernst Bloch: a esperança ateia contra a morte. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 2, n. 4, p. 403-426, 1993.

BROWN, Ron Melrose. Suicídio. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Tradição, ciência do povo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

CAMUS, Albert. A revolta metafísica: os filhos de Caim. In: _____. *O Homem revoltado*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CIORAN, E. M. *Breviário de decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

EPICURO. Antologia de textos de Epicuro: a filosofia e o seu objetivo. In: EPICURO et al. *Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. Meditações / Marco Aurélio*. Trad. e notas de Agostinho da Silva et al. Estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores) [Edição digital]

EPICURO *apud* CAMUS, Albert. A revolta metafísica: os filhos de Caim. In: _____. *O Homem revoltado*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FIGLIOTTI, Carlos. *Os temas mal-ditos: anjos, diabo, pecado, morte, juízo, inferno, paraíso, trindade*. Trad. Pedrosa Ferreira. Porto: Ed. Salesianas, 1994.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 4. ed. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). In: _____. *Obras completas*. Madrid: Nueva Vision, 1981.

_____. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: O apogeu de uma era*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GIGLIOTTI, Alcy. *A morte na Poesia*. Kplus Literatura. Disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=2&rv=Literatura>>. Acesso em: 13 de fev. 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von *apud* GIGLIOTTI, Alcy. *A morte na Poesia*. Kplus Literatura. Disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=2&rv=Literatura>>. Acesso em: 13 de fev. 2005.

_____. *Escritos sobre literatura*. Organização e tradução de Pedro Sússekind. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). Introdução. In: _____. *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

INFOPÉDIA. *A Epopeia de Gilgamesh*. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$a-epopeia-de-gilgamesh](http://www.infopedia.pt/$a-epopeia-de-gilgamesh)>. Acesso em: 31 de dez. 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

KHAYYAM, Omar. *Os Rubayat*. [S.l.]: eBooksBrasil, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Eduerj – Contraponto, 2002.

KOVÁCS, Maria Júlia (coord.). *Morte e Desenvolvimento Humano*. 4. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

LANGER, Susanne K. As grandes formas literárias. In: _____. Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Trad. Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. *Deus, a morte e o tempo*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Almedina, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. [Traducción de] Noelia Bastard. Barcelona: Paidós, 1988.

LÖWY, Michael. *Marxismo e religião: ópio do povo?* En publicacion: A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas. Trad. Rodrigo Rodrigues. 2007. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxispt/cap.11.doc>. Acesso em: 16.01.2012.

LUCRÉCIO CARO, Tito. Da natureza: Livro II, III, VI. In: EPICURO et al. *Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. Meditações / Marco Aurélio*. Trad. e notas de Agostinho da Silva et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural/ Digital Source, 1985. (Os pensadores)

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MANILIUS, Marcos *apud* VIEIRA, José Cássio Simões. *A dialética da morte*. Disponível em: <<http://www.tvaroli.com.br/index2.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2005.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é a morte*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Teófilo de Deus. Coletivo Sabotagem/ Digital Source, 2004.

MARTINELLI, Leonardo. Ferreira Gullar e o tempo do poema. *Revista Inimigo Rumor: revista de poesia* – Ed. Sette Letras, Rio de Janeiro, nº 3, set.- dez., 1997.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

MEDINA, Cremilda. Caminho limpo, explode o poema sujo de Ferreira Gullar. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1985, n. 962, Escritor Brasileiro Hoje – 20, Suplemento Literário, p. 8.

MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

MONDIN, Battista. *O homem, quem é ele? — elementos de antropologia filosófica*. 11. ed. — São Paulo: Paulus, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. De como filosofar é aprender a morrer — Cap. XX. In: _____. *Ensaio*: Livro I. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. Da glória — Cap. XVI. In: _____. *Ensaio*: Livro II. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____. No cerne da crise planetária. In: _____. BAUDRILLARD, Jean; MORIN, Edgar. *A violência do mundo*. Trad. Leneide Duarte-Plon. Rio de Janeiro: Anima, 2004.

_____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Trad. Hermano Neves. 4. ed. Lisboa: Europa-América, 1973.

MURCHO, Desidério. *Pensar outra vez: filosofia, valor e verdade*. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Dos pregadores da morte. In: _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Da guerra e dos guerreiros. In: _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O adivinho. In: _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores na escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poesia, 1931-1935: e não datada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores)

_____. *Fédon*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura/ Digital Source, 1987.

QUEVEDO, Francisco de. *Sueños*. Madrid: Ediciones Akal, 1991. (Nuestros Clássicos)

RAMUZ, Charles-Ferdinand. *Adieu à beaucoup de personnages et autres morceaux*. Lausanne: Mermod, 1947.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal nova fronteira de citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz de Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. *The Philosophy of “The Double”*: Parallel universes, globalization, and the awkwardness of Derrida. *Pulse*. Berlin, 2008. Interview by Raphael Enthoven. Disponível em: < <http://www.pulse-berlin.com/index.php?id=103> >. Acesso em: 23 de janeiro de 2012.

ROUCHE, Michel. Alta idade média ocidental. In: _____. VEYNE, Paul (Org.) *História da Vida Privada, I*: do Império Romano ao Ano Mil. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALOMÃO. *Eclesiastes*. 3. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2009, cap. 2, v. 17; cap. 7 v. 1.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Tradução da Universidade Federal da Bahia. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Medeia*. Trad. Ana Alexandra Alves de Souza. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

_____. *Cartas consolatórias*. Trad. e Org. Cleonice Furtado de Mendonça von Raij. Campinas - SP: Pontes, 1992.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. Ato III, Cena I.

SILVA, Armando. Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.

SILVA JUNIOR, Walter Vieira da. *A morte*. Disponível em: <<http://waltervieira.tripod.com/amorte.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Ao sol da prosa brasileira. Cadernos de literatura brasileira*: Ariano Suassuna, São Paulo, Instituto Moreira Salles, nº 10, p. 23-51, nov. 2000. Entrevista concedida ao Cadernos de Literatura Brasileira.

_____. *A pena e a lei*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

THEILHARD DE CHARDIN, Pierre *apud* SILVA JUNIOR, Walter Vieira da. *A morte*. Disponível em: <<http://waltervieira.tripod.com/amorte.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2005.

TUGENDHAT, Ernst. O tempo de filosofar passou. *Revista Filosofazer*, Passo Fundo, ano XVIII, n. 34, p. 193-203, jan./jun. 2009, 28 jul. 2007. Entrevista concedida a Ulrike Herrmann, da Revista Temporary Autonomous Zone.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

VIEIRA, José Cássio Simões. *A dialética da morte*. Disponível em: <<http://www.tvareli.com.br/index2.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2005.

VIORST, Judith. O ABC da Morte. In: _____. *Perdas Necessárias*. Ed. Melhoramentos, 1986.

VOLTAIRE. *Poème sur le désastre de lisbonne*. Cergy: In Libro Veritas, 2010.

VOMERO, Maria Fernanda. Morte. *Super Interessante*. São Paulo, n. 173, fev. 2002.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

YOURCENAR, Marguerite. De olhos abertos. Entrevista concedida a Matthieu Galey. In: CORRÊA, José de Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo Editora, 2008. Col. Filosofia Frente & Verso.

ZIEGLER, Jean. *Os Vivos e a Morte: uma sociologia da morte no ocidente e na diáspora Africana no Brasil e seus mecanismos culturais*. Trad. Áurea Weissemberg. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1977.