

Ronaldo José Jappe

A EXISTÊNCIA HUMANA COMO ESTRUTURA DE
HORIZONTE E AS APARIÇÕES DA MORTE NA POESIA
DE FERREIRA GULLAR

Passo Fundo
2018

Ronaldo José Jappe

A EXISTÊNCIA HUMANA COMO ESTRUTURA DE
HORIZONTE E AS APARIÇÕES DA MORTE NA POESIA
DE FERREIRA GULLAR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a conclusão do curso de Doutorado em Letras, sob a orientação da Profª Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2018

Hoje a noite tem luar
E o sol de novo há de brilhar
Na linha do horizonte
Vai passar o tempo
Vou pra longe procurar
Vou para Pasárgada
Vou me vingar
Eu vou matar o tempo
E ser imortal

Escreve no epílogo seus tristes versos
Encerra o seu livro controverso
A gente morre a vida é passageira
Escorre lenta vai minguando e aqui jaz
Pra uns demora mas a hora chega
E esse encontro ninguém pode evitar

Nando Reis, “Como somos”
Do disco *Jardim-Pomar*

Ao Gabriel e ao Miguel, razões e grandes orgulhos de minha vida.

Ao meu pai e à minha mãe.

Vocês quatro são proximidades constantes apesar da distância e do afastamento.

À Cinara, aproximação terna e amável. Não há palavras suficientes para expressar meu amor e minha gratidão: “I have a soul that has been saved”.

A vocês, dedico este trabalho. Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao Gabriel e ao Miguel, meus filhos. Vocês dois são as pessoas mais importantes “do muuuunndoooo” e os meus maiores motivos de orgulho. Vocês são pessoas a quem devo muito. É por vocês que eu tento, sempre, ser melhor: ser uma pessoa melhor, ser um pai melhor. Os momentos que passamos juntos são mágicos. Espero que as memórias que criamos juntos tornem-se as melhores lembranças de suas vidas: para mim, já são. Quero que saibam que, mesmo distantes, carrego-os comigo em meu coração. Amo vocês.

À Cinara. Assim eu gostaria que fosse meu agradecimento para você, pois é difícil encontrar palavras que representem o que você significa para mim (você tem razão, a parte da tese mais difícil de ser escrita são esses agradecimentos). Mais do que amor, deu-me carinho, abrigo e proteção. Gosto sempre de pensar que ainda temos “meia vida inteira” de proximidade pela frente. Ter alguém para dividir a vida significa multiplicar felicidades. Espero corresponder à altura. Amo você.

Ao Gabriel Lucas, que, na UPF, deixou de ser o “filho da Cinara” para tornar-se o “enteado do Ronaldo” (sei que estou exagerando, mas achei o máximo). Ao João Otávio, parceiro no café da manhã e flautista. Vocês são a multiplicação de minha paternidade.

À Família Jappe: papai e mamãe; Guilherme, Renata e Lucas; Giovani, Catiane, Helena e Antonella; Ana Maria, Landis, Aurora e Lenora. Vocês não fazem ideia do quanto são importantes para mim. Nossas re-aproximações (obrigado, Cinara) fizeram-me perceber o quão grande e importante é o lastro e o esteio familiar.

À Família Sabadin: D. Irani; Déco, Régia, Laura e Pedro; Dudy, Fabi e Augusto. Por me aceitarem como um irmão, por me considerarem como parte integrante da família. A vocês, meu muito obrigado.

À Márcia, minha orientadora, companhia de minha trajetória intelectual e literária. Fica aqui o meu agradecimento por tudo que realizamos juntos “desde o século passado” (é assim que me refiro à nossa amizade). Ao acompanhar de perto as perdas que você teve no transcorrer deste doutoramento, imagino o quão duro foi ter de estudar a morte. Que as “presenças-ausentes” da dona Eloí Maria e do seu Ruy continuem trazendo alegrias, até porque “morrer não é estar morto”. Ao Raul, diga que estou devendo um café e uma *jam session*.

À CAPES, pelo apoio que viabilizou este trabalho.

Ao PPGL, aqui agradecido nas pessoas da professora Claudia Toldo e Karine Castoldi. Obrigado pela atenção dispensada e pela prestatividade e constante disposição.

Aos professores Luís Francisco Fianco Dias (UPF) e Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS/Três Lagoas), pelas palavras carinhosas e enriquecedoras durante a banda de qualificação.

À professora Fabiane Verardi Burlamaque. Aquelas aulas de Literatura Infantil mexeram comigo. E eu deixei meus filhos “mexidos” com histórias instigantes e interessantes. Edward Tulane, Pippi Meialonga e a Alice, aquela do País das Maravilhas, foram companhias agradáveis nos finais de semana em que tive o prazer de ler algumas dessas histórias aos meus filhos.

À bibliotecária Tânia Denize Amboni, da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, que, cordialmente, atendeu ao meu pedido e enviou-me uma cópia do artigo de Michel Collot publicado em 1990, no *Boletim de Geografia Teorética*.

A três amigos com quem vivi situações de aproximações e afastamentos durante o processo de construção deste trabalho. Primeiro, ao amigo Marcos Terras, cujo convite para participar da “Roda de poesia” acabou por influenciar diretamente na escolha do *corpus* de análise desta tese. Suas iniciativas, mais do que bem-vindas, são necessárias. Cultura e educação só fazem bem. Continue lutando por elas. Vale a pena. Ao Roberto Preussler, colega do IF Concórdia que voltou a residir no RS e que reencontrei na UPF. A você, agradeço pela recomendação de estadia e por apresentar-me à dona Lori, do CPERS, “mãe dos professores desabrigados” desta cidade. Não fiquei muito tempo por lá, mas foi o suficiente para reencontrar outro amigo de longa data: o Leandro Boszko. Ou seja, o Roberto me apresentou a alguém que eu já conhecia. Eu e o Leandro integramos o Grupo Folclórico Águia Branca, de Guarani das Missões. Ele, no grupo adulto, eu, no infantil. Relembrar esse passado longínquo foi muito divertido. Esses quase 30 anos de afastamento acabaram por nos reaproximar e fortalecer uma amizade da época da (minha) infância. Miło cię znów widzieć!

RESUMO

O propósito desta tese é mostrar, na poesia de Ferreira Gullar, os elementos que caracterizam a existência humana como estrutura de horizonte e as diferentes aparições da morte em diversos momentos da vida do poeta. A teoria da paisagem, proposta por Michel Collot, que toma como suporte a crítica temática de base francesa de Jean-Pierre Richard e a fenomenologia de Merleau-Ponty, mostra, por meio de seus elementos estruturantes – ponto de vista, extensão, parte e unidade/conjunto –, como a paisagem torna-se um objeto de reflexão em diálogo, principalmente, com a literatura. Uma vez que o teórico concebe a paisagem como um modo de ver, a percepção dela – considerada como um “ato de pensamento” capaz de realizar a síntese de dados sensoriais e de transpassá-los constantemente em direção ao seu horizonte – será concebida como uma percepção sobre o ser/estar no mundo e o ser/estar na escrita, relacionando-os à criação de um “sentido dos sentidos”, mostrando o forte elo que une as noções de paisagem e de horizonte, fundando o que Collot chama de um estrutura de horizonte. É por intermédio dessa estrutura e dos elementos fundadores da paisagem que se compreende a correspondência entre horizonte e subjetividade, entre paisagem e existência, regida pela dialética do próximo e do distante que, por sua vez, possui um significado indissociavelmente temporal e espacial. Essa dialética possibilitou a percepção do modo como Gullar projeta afastamentos e aproximações sobre o fim. O exame das concepções do poeta sobre a existência evidencia os diferentes modos como ele vê a morte em suas distintas aparições – o que nos permite interpretá-la como um referente poético –, nas várias fases de sua vida. A compreensão dessa temática exige um estudo do olhar filosófico sobre a vida e sobre a existência. Para isso, examina-se de maneira mais minuciosa a existência humana, de seu início ao seu fim, apresentando o olhar de diferentes pensadores. Considerando essas reflexões teóricas relacionadas às noções de paisagem e de referente poético, atentamos, na leitura dos textos, para o modo como os temas recorrentes podem tornar-se um espaço de articulação entre os nossos desejos e expectativas e a realidade que nos circunda, ao perceber a maneira como o poeta e sua obra lidam com os dilemas da existência.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Crítica temática. Estudos de paisagem. Estrutura de horizonte. Referente poético.

ABSTRACT

The purpose of this work is to show how the elements that characterize human existence as a horizon structure and the many apparitions of death in different moments of life are shown in Ferreira Gullar's poetry. The landscape theory, proposed by Michel Collot, which takes as support the Jean-Pierre Richard's French-based thematic critique and Merleau-Ponty's phenomenology, shows, through its structuring elements – point of view, extension, part and unity/ensemble – the way landscape becomes an object of critical reflection in dialog, mainly with literature. Once Collot considers landscape as a way of seeing, its perception – considered as an “act of thought” capable of making the synthesis of sensory data and constantly transposing them towards its horizon – will be conceived as a perception about being in the world and being in the writing, relating them to the creation of a “sense of the senses”, showing the strong bond that unites the notions of landscape and horizon, founding what Collot calls horizon structure. Through this structure and thorough landscape's founding elements that one may understand the correspondence between horizon and subjectivity, between landscape and existence, governed by the far and near dialectic which, in turn, has an unapartable temporal and spacial meaning. This dialectic enabled the perception of the way how Gullar projects removals and approaches about death. The examination of the poet's conceptions of existence evidences the different ways he sees death in its several appearances – what allows us to interpret it as a poetic referent – in the different phases of his life. The understanding of this theme requires a study of the philosophical view on life and existence. For this intent, human existence, from its beginnings to its end, is examined in a more detailed way, presenting the view of different thinkers. Considering these theoretical reflections related to landscape and poetic referent concepts, attention is paid, in reading the texts, to the way in which recurrent themes may become a space for articulation between our desires and expectations and the reality that surrounds us, when perceiving how the poet and his work deal with the dilemmas of the existence.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Thematic criticism. Landscape studies. Horizon structure. Poetic reference.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ESTUDOS DE PAISAGEM E LITERATURA	18
1.1 Paisagem e horizonte	19
1.2 Estrutura de horizonte e referente poético.....	29
2. A EXISTÊNCIA HUMANA DO INÍCIO AO FIM: A OBSESSÃO PELO DESCONHECIDO E O FASCÍNIO PELA MORTE	35
2.1 Morte biológica e culto aos mortos	38
2.2 Consciência da finitude, angústia e medo da morte	54
2.3 A morte de si mesmo e a morte dos outros.....	73
3. JOGOS DE AFASTAMENTO E APROXIMAÇÃO DA MORTE NA POESIA DE FERREIRA GULLAR	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 2003 e 2005, quando realizei meus estudos em nível de mestrado, dediquei-me à pesquisa d’*A linguagem autorizada nas novelas Vidas secas e O capote* (JAPPE, 2005). A dissertação mostrou-me possibilidades de pesquisa no entrelace entre a Literatura e outras áreas do conhecimento, pois, como profissional de Letras, músico, compositor e admirador de histórias e versos, tenho um grande fascínio por aquilo que é materializado pelas palavras e pelos sentidos que delas emergem.

Essa entrega ao mundo das palavras leva-me, naturalmente, à admiração pela poesia, que, em minha concepção, é a expressão máxima da palavra, constituindo um modo diferente de ver o mundo. Assim, ao preparar-me para a realização de minha formação em nível de doutoramento, foi natural minha inclinação por seguir pesquisando na área da literatura. E, se, no mestrado, minha pesquisa foi voltada a novelas, agora, era à poesia que eu me entregaria. Era apenas preciso definir qual, dentre tantos textos, literal e literariamente fascinantes, comporia meu *corpus* de análise e passaria a receber meu olhar de pesquisador e de admirador. Nesse aspecto, permito-me recorrer a um dizer poético e registrar que, nesse momento de definição, não escolhi a poesia de Ferreira Gullar: fui escolhido por ela.

No período em que eu me dedicava a essa definição, fui chamado a participar de uma atividade promovida por um radialista da cidade de Concórdia. Tratava-se do projeto Palavra’s¹, um sarau de poesia realizado a cada duas semanas no Café do Memorial Atílio Fontana, naquela cidade. Fui convidado a fazer a parte musical daquela noite, quando aconteceu uma “roda de poesia”². Para a surpresa dos presentes, ao invés de ler os poemas, como sempre fez, o idealizador do projeto, meu amigo Marcos Antônio Terras, convocou os presentes a fazer as leituras. Para tal, disponibilizou várias obras, de diferentes poetas, e cada pessoa escolheria – e leria para os demais – um poema de uma delas. Foi nesse momento que veio até minha mão o livro *Em alguma parte alguma* (GULLAR, 2013b). Amor à primeira vista. Entrega. Era isso! Eu havia acabado de escolher a (ou melhor, de ser escolhido pela) temática que seria uma presença constante em minha vida pelos próximos quatro anos: a poesia de Ferreira Gullar.

¹ Vale destacar que, além do sarau, havia um programa semanal de mesmo nome, realizado por Marcos Terras, que ia ao ar na UNC FM, Concórdia – SC, desde 2012, e que encerrou as atividades em 2017. Hoje, há um canal no YouTube com vídeos lançados de segunda a sábado, com leitura de poesias, cujas postagens iniciaram há cerca de quatro anos.

² A “Roda de Poesia” ocorreu na fria e chuvosa noite de 5 de julho de 2014, pouco antes de minha seleção para o curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF.

Já nos primeiros estudos sobre essa obra poética, percebi a presença da morte como algo recorrente nos textos de Gullar, e, mais uma vez, minha atenção foi fortemente capturada. Era isso. Meus estudos não haviam ganhado somente um *corpus* de pesquisa, haviam, também, recebido minha entrega a uma temática fascinante.

Para amparar meus estudos, fundamentei-me na teoria da paisagem de Michel Collot. Os estudos desse crítico e professor francês foram trazidos ao Brasil (e traduzidos) pela professora Ida Alves³ e seu grupo de pesquisa, ao qual a orientadora e mentora (de longa data) de minha trajetória literária, Márcia Barbosa, está vinculada. O grupo de “Estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa” já existe há mais de 10 anos e propõe-se a investigar a paisagem em um “estudo sistemático da produção literária de língua portuguesa dos séculos XX e XXI”. Além disso, procura possibilitar “diálogos temporais e comparativos, de maneira a compreender a escrita de paisagens, nessas literaturas, como estrutura de sentido problematizadora das culturas de língua portuguesa”⁴, uma relação que, até o lançamento do grupo, ainda não havia sido objeto de uma investigação sistematizada.

Durante meus estudos de pós-graduação em nível de doutorado, encontrei, pois estava vinculado ao grupo de pesquisa do qual minha orientadora já participava, uma referência de Ida Alves (2013, p. 188) afirmando que a morte é considerada “como o último dos horizontes”. Dessa maneira, sobreveio a ideia de pesquisar não somente a existência humana como estrutura de horizonte, mas também as aparições da morte na poesia de Ferreira Gullar. Assim, sendo a morte um dos assuntos que prenderam minha atenção, pensei-a como o limiar da existência, o derradeiro e grande momento da vida.

Nesse percurso, esta tese objetiva demonstrar quais são os elementos que caracterizam a existência humana como uma estrutura de horizonte e apresentar quais são as consequências desse fato na visão que o poeta apresenta da morte – considerada como o fim da existência – em suas diversas aparições. Para essa finalidade, voltou-se um olhar analítico sobre os elementos estruturantes da paisagem, e essa teoria revelou-se como um importante objeto de diálogo com a literatura, pois a paisagem, considerada como um modo de ver e de sentir o mundo ao nosso redor, será considerada como um “ato de pensamento”, uma vez que sua percepção será compreendida como uma percepção sobre o ser/estar no mundo e sobre o

³ Líder do grupo de pesquisa “Poesia e Contemporaneidade” – CNPq. Coordena, ainda, o grupo de pesquisa “Estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa” – CNPq. É pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral, bolsa CAPES, na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, de outubro de 2010 a março de 2011, no âmbito do Programa de Pesquisas Interdisciplinares sobre Paisagem, dirigido pelo professor Dr. Michel Collot.

⁴ O texto citado, sem autoria, encontra-se na página oficial do grupo de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa, mantido pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em: <<http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/>>. Acesso em: jun. 2016.

ser/estar da escrita poética. Essa percepção mostra o forte elo que une as noções de paisagem e horizonte, instituindo o que Michel Collot chama de “pensamento-paisagem”, conceito que organiza aquilo a que esse teórico, poeta e professor emérito de Literatura da Universidade Paris 3, fundador e diretor da associação *Horizon Paysage*, chama de estrutura de horizonte, teoria a qual nos filiamos para a produção desta tese.

Propomo-nos, então, a investigar de que forma os elementos estruturantes da paisagem (ponto de vista, extensão, parte e unidade) aparecem na poesia de Ferreira Gullar. E nessa trajetória, indagamos: quais são os principais elementos na escrita poética de Gullar que nos permitem enxergar a existência humana como uma estrutura de horizonte em sua obra? Como o poeta lida com a questão da alteridade ao escrever seus poemas, uma vez que o horizonte é o “lugar não-lugar” onde se registram as marcas da presença do outro? Como essa questão da alteridade imbrica-se ao tema da morte, ou seja, ao fim da existência humana?

Nesse contexto, ao estudarmos a obra poética de Gullar, percebemos a importância dada ao tema da morte e à repetição insistente que o poeta faz dele ao escrever versos sobre a existência humana. Essa recorrência constante do tema permite que o compreendamos como um referente poético. A partir dessa percepção, propomos novos questionamentos: como se dão as manifestações da morte em diferentes momentos da vida do poeta? Ele muda sua maneira de enxergar o fim – tanto o dos outros quanto o seu próprio – durante sua existência? Como ele encara a morte ao saber que ela é um (f)ato inevitável? Quais as consequências de seus diferentes pontos de vista sobre a morte em sua obra poética?

As diferentes concepções que o poeta tem sobre a existência humana levam-no a refletir sobre a finitude dessa existência, e essas reflexões, por sua vez, evidenciam as diferentes maneiras como ele enxerga a morte em suas distintas manifestações. Percebemos que – tanto temporal quanto espacialmente – ele projeta afastamentos e aproximações da morte. Essas projeções relacionam o tema a si próprio e a outros, fazendo com que Gullar trate-o como um processo biológico inevitável e, também, como motivo de angústia. Assim, para que seja possível realizar uma análise mais aprofundada da existência humana, faz-se necessário um aprofundamento das visões filosóficas sobre a vida, sobre a existência e sobre o fim, razão pela qual dedicamo-nos ao estudo dessas vertentes, amparados em saberes filosóficos, históricos e sociológicos. Nesse percurso de investigação, percebemos que, na obra de Ferreira Gullar, o tema tem sido vastamente examinado, não sendo tratado sob um único ponto de vista, e foi explorado com diversas abordagens. Dentre elas, destacamos, principalmente, a tese de Maria do Socorro Pereira de Assis (2011), *Poema sujo de vidas: alarido de vozes*, na qual a autora, a partir de uma análise hermenêutica, aborda o *Poema sujo*

sustentando a tese de que essa obra tem um valor estético tão fundamental quanto o seu valor político, sendo resultado das experimentações políticas e estéticas pelas quais o autor passou. Apesar de não lidar diretamente com o tema da morte, e embora o *Poema sujo* seja um texto limite do poeta, pois ele mesmo afirma que o escreveu achando que seria morto pela ditadura⁵–, a tese de Assis mostra o modo como o poema tornou-se uma eternização da própria existência de Gullar.

Dentre as dissertações dedicadas à temática da morte, destacamos a relevância da produção de William Lima Lial (2012), com *As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar*, cujo trabalho visa pesquisar a morte na poesia do poeta maranhense em seis obras em que o tema é mais frequente. Para o pesquisador, a poesia de Ferreira Gullar aborda diversas características da morte e explora as diferentes maneiras de ela se efetivar. Lial acredita que a obra de Gullar transita entre o niilismo e a memória e que a morte aparece como mais um dos elementos cotidianos tratados pelo poeta. A base teórica do trabalho aborda diversas áreas do conhecimento, tais como “a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia, a História, além de outros poetas e escritores” (2012, p. 17). Dentre eles, destacam-se a presença de Schopenhauer, Hegel, Bauman, Freud e Jankélévitch.

Na mesma esteira, segue o trabalho de Carlyne Cardoso de Paiva (2009), *As muitas vozes da morte: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar*, no qual a autora faz uma reflexão sobre a transitoriedade dos seres e objetos perante a inexorabilidade do tempo. Paiva baseia sua análise na fortuna crítica sobre Gullar, principalmente em trabalhos de críticos literários como Alfredo Bosi, Alcides Villaça, Davi Arrigucci Jr. e L. Martinelli. As principais obras teóricas relacionadas à morte que foram consultadas pela autora vinculam-se a outras áreas de conhecimento. Dentre os autores mais citados no trabalho, estão o historiador Phillipe Ariès, o psicanalista Sigmund Freud, a enfermeira Elizabeth Kübler-Ross e a brasileira Maria Júlia Kovács, professora do Departamento de Psicologia da Aprendizagem do Desenvolvimento e da Personalidade da USP, cujas pesquisas abordam o desenvolvimento humano e a tanatologia.

Além dessas, há, ainda, a dissertação de Márcia Bianchi (2002), intitulada *Traços – imagens recorrentes na poesia de Ferreira Gullar*, a qual parte da constatação de que a poesia

⁵ Ao participar de uma entrevista publicada nos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, Gullar é bastante enfático nesse ponto. O poeta declara que “o *Poema sujo* foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamarati. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: ‘Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final, o depoimento final. Eu vou ter que escrever isso’. Então fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda; não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida. Escrevi esse poema como um poema-limite” (IMS, 1998, p. 44).

de Gullar é marcada pela presença de imagens recorrentes. A autora aponta uma possibilidade de definição dessas imagens como traços e analisa algumas delas tal como aparecem nos poemas. O trabalho apresenta as imagens mais assíduas na obra poética além de verificar e discutir os sentidos possíveis dessa prática reiterativa na poética de Ferreira Gullar. A dialética entre vida e morte analisada recebeu especial atenção no trabalho, cuja base teórica aborda autores como Walter Benjamin, Sigmund Freud, Henri Bergson, Jacques Derrida e Octavio Paz.

Há, ainda, outras dissertações que se dedicam ao estudo do poeta em questão, mas elas tratam de outros temas e relegam a morte a um segundo ou a um terceiro plano, razão pela qual não receberam o nosso olhar aprofundado nestes estudos de doutoramento. Dentre os demais escritos sobre a temática que merecem um olhar mais atento, destacamos o de João Luiz Lafetá, “Traduzir-se”, publicado no livro *A dimensão da noite e outros ensaios* (2004). Trata-se de um longo ensaio que discute, além de outros assuntos, a abordagem sobre a morte. Essa obra se mostra particularmente importante para esta tese em razão de que se revela como “uma investigação demorada, no importante e extenso estudo sobre Ferreira Gullar” (MOURA, 2004, s/p).

Esta tese, é pertinente pontuar, distingue-se dos demais trabalhos citados no que se refere à abordagem do tema. Isso se justifica em razão de que, apesar de a morte ser uma constante na poesia de Gullar e embora vários dos trabalhos citados se dediquem ao estudo dessa questão, nossa análise trata a morte como um referente poético, tendo por base a visão de Collot e, mostra-a como um dos limites da existência humana, a qual é abordada aqui como uma estrutura de horizonte, permitindo que o poeta fabule sobre ela e nos faça enxergar além dos limites do visível.

Para amparar esse olhar, tomamos como aporte teórico os estudos do pesquisador de literatura e poeta francês Michel Collot, no tocante às questões relacionadas à paisagem e ao horizonte, bem como de outros estudiosos que se debruçam sobre a obra do teórico francês. Nesse percurso, esta tese é composta de três capítulos. No primeiro deles, dedicamo-nos à Teoria da Paisagem, apresentando as noções de paisagem e de horizonte, necessárias para compreender a estrutura de horizonte, e explicitando os elementos que compõem essa estrutura. A união desses itens nesse capítulo se justifica em razão de que não há como falar separadamente em paisagem e em horizonte, uma vez que um não existe sem o outro, pois o olhar do observador para a paisagem é sempre marcado por um limite, que é dado pelo horizonte. No item final dessa seção, estudamos os conceitos de estrutura de horizonte e de

referente poético, conhecimento que vai amparar a análise que comporá o capítulo final da tese, quando olhamos para a morte como um referente poético na poesia de Ferreira Gullar.

No segundo capítulo, apresentam-se as visões da morte, sob o viés, principalmente, da filosofia e da sociologia, com o propósito de compreender o que as diferentes áreas do saber dizem sobre a “indesejada das gentes” – como a denominava, eufemisticamente, Manuel Bandeira (1993, p. 223), no poema “Consoada” – e, em especial, sobre o medo dela. As visões de filósofos como Hegel e Heidegger, de sociólogos e antropólogos como Allan Kellehear, Zygmunt Bauman, Edgar Morin e Manuel Castells, bem como de historiadores tais como Phillipe Ariès e Fustel de Coulanges sobre a morte são investigadas com acuidade e profundidade. Tais perspectivas fundamentam – no capítulo específico – a análise dos poemas escolhidos como *corpus* deste trabalho, pois, na obra de Ferreira Gullar, o tema assume valores afetivos (morte dos amigos queridos, do filho, da esposa) ligados a uma interrogação, uma vez que está sempre presente, encarnado em uma série de motivos recorrentes. Nesse percurso, vemos o temor à morte e a própria percepção sobre ela como elementos peculiares ao ser humano, e a consciência da finitude revela-se como algo particular da natureza humana. Estuda-se, assim, a vida – e o que se pensa sobre ela – para, a partir dessa consciência, analisar a morte na poesia de Ferreira Gullar, temática que ocupará o capítulo de análise desta tese.

Ainda no segundo capítulo, considerando ser a morte intangível e invisível, verificamos como a ciência encara o fim da vida e tentamos descobrir os motivos pelos quais o pensamento sobre o nosso fim foi afastado de nosso cotidiano, o que permaneceu até o seu recente retorno, no século XIX, com o culto aos mortos, que havia perdido sua força entre os séculos XII e XVIII. Dedicamo-nos, ainda, à análise de alguns processos biológicos referentes à morte que nos servirão de fundamentação às análises. Também mostramos a relação dos seres humanos com a consciência e com o conseqüente medo e angústia da morte e como isso se traduz no motivo pelo qual nos afastamos e, ao mesmo tempo, negamos a morte por meio de artifícios.

O terceiro capítulo analisa poemas que mostram a finitude da existência humana e nos quais estejam marcadas a presença da paisagem e da estrutura de horizonte. Nessa seção, mostramos os elementos que nos permitirão perceber a existência humana como uma estrutura de horizonte na obra de Gullar e examinamos a maneira como o poeta lida com a questão da alteridade, pois a alteridade no espaço é marcada pelo fato de que o horizonte aparece como a margem secreta na qual se inscrevem os sinais da presença do outro, o que constitui aquilo a que Collot chamará de estrutura de horizonte. É importante destacar que as

análises levam em conta a dialética do próximo e do distante, a qual, nesta tese, concebemos como jogos de afastamento e de aproximação. Os primeiros consistem nas maneiras pelas quais o poeta procura distanciar-se do tema, tratando-o como algo banal ou corriqueiro e despindo-o de sua aura, distanciando-se dele por medo ou angústia e negando-o para si mesmo ao vislumbrar ser essa uma realidade que somente ocorre com os outros. Os jogos de aproximação, por sua vez, consistem nos modos pelos quais o poeta procura aproximar-se da morte e trazê-la para perto de sua experiência pessoal e íntima – momentos em que ele, mesmo que inconscientemente, cultua seus mortos, toma consciência de sua própria finitude e considera a própria morte como um acontecimento invencível e inevitável. Esses jogos mostrarão, por exemplo, o modo como, com o passar do tempo, o poeta muda seu ponto de vista sobre a morte e revelarão seus afastamentos e suas aproximações espaciais relacionados ao tema.

A morte, nesse último capítulo, é considerada um referente poético, e essa trajetória põe em cena memórias e experiências do poeta – sua história, o exílio durante a ditadura e o medo (de morrer, inclusive) que marcou esse período, as perdas pessoais, etc. –, e nos permite identificar algumas das motivações de seu fazer poético. Para isso, verificamos os diversos pontos de vista de Gullar sobre a morte em diferentes momentos de sua vida e a maneira como a temática marcou, em definitivo, sua poesia.

Assim, se, no primeiro capítulo, são apresentados os elementos que caracterizam a existência humana como estrutura de horizonte; no segundo, olhamos para a morte sob aspectos biológicos e culturais; no terceiro, mostramos de que modo a morte é abordada na obra de Gullar em consonância com esse percurso teórico, e o fazemos a partir da consciência de que falar da existência humana e da morte na poesia de Gullar implica abordar, respectivamente, a noção de estrutura de horizonte e a questão do referente poético. Nessa trajetória, dedicamo-nos a responder a uma série de perguntas que se mostram pertinentes em relação ao tema da morte como fim da existência humana, tratado como um referente poético, na poesia de Ferreira Gullar.

As leituras e as análises realizadas demonstram que o sujeito lírico da obra poética de Ferreira Gullar encara a morte por meio dos jogos de afastamento e de aproximação, os quais devem ser vistos, nesta tese de doutoramento, como o modo inconstante e instável por meio da qual o tema da morte é tratado. Assim, ao adotarmos como base a teoria de Michel Collot, consideramos a morte como um referente poético e assim nos foi possível perceber as diferentes maneiras com que Gullar lida com a sensibilidade do pensamento humano relacionado ao momento derradeiro da existência.

Destacamos, por fim, que o estudo a que esta tese se propõe adota como critério a escolha de poemas que abordam o tema da morte em diferentes momentos da existência de Gullar, focalizando as obras em que a temática é mais recorrente, quais sejam: *A luta corporal* (1954), *O vil metal* (1960), *Dentro da noite veloz* (1975), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Nesse percurso, percebemos que, em seus poemas, Gullar dá elevada importância para a própria vida e para a sua finitude, e é esse o olhar que conduz o nosso fazer científico e os nossos estudos em nível de doutoramento. Assim, em nossa investigação, as análises que realizamos confirmam a nossa tese de que a morte se consolida como um referente poético em razão de Gullar sempre abordá-la de uma forma diferente, implicando o fato de que o assunto nunca restará esgotado e de que sempre uma nova possibilidade de tratamento se fará possível.

1. ESTUDOS DE PAISAGEM E LITERATURA

Michel Collot é referência nos estudos de paisagem na área da literatura. Seus estudos teórico-críticos baseiam-se na crítica temática de Jean-Pierre Richard e na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, no que concerne à percepção e à experiência de mundo.

Dessa maneira, o que importa a este trabalho são os estudos de Collot em que a paisagem aparece como objeto de reflexão em diálogo, principalmente, com a literatura. No dizer de Coutinho, Alves e Feitosa (2015, p. 5), o pensamento de Michel Collot “vem instigando reflexões e se abrindo ao diálogo com pesquisadores de latitudes diversas do mundo acadêmico e fora dele”. Esta tese tem, portanto, como marco teórico, os conceitos e a abordagem crítica propostos por esse estudioso francês.

A paisagem é um assunto “vasto, intenso e escorregadio” e “seus elementos [...] transportam os valores da história, dos olhares e dos sujeitos no enriquecimento de nossa percepção” (NEGREIROS; LEMOS; ALVES, 2012, p. 5). Além disso, os elementos da paisagem possibilitam “a criadora diferença entre a matéria bruta e paisagem” (NEGREIROS; LEMOS; ALVES, 2012, p. 5). Por esse motivo, volta-se, aqui, especial olhar aos estudos de Collot, que considera a paisagem – no âmbito da teoria e da crítica literária – como um modo de ver e como uma abordagem que aprofunda “modos de olhar, na atual complexidade da relação entre espaços, arte e sujeitos” (NEGREIROS; LEMOS; ALVES, 2012, p. 6). Para ele, a percepção da paisagem é concebida como uma percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita.

Os textos desse teórico da literatura servirão de aporte para a exposição do forte elo que une as noções de paisagem e de horizonte. Além disso, suas publicações definem as características fundamentais da paisagem. Collot (2010b, p. 205-206) afirma que “toda paisagem é percebida a partir de *um ponto de vista* único, descobrindo, para o olhar, uma certa *extensão*, a qual corresponde apenas a uma *parte* do país em que se encontra o observador, mas que forma um *conjunto* imediatamente abarcável”. Tais características criam aquilo que o autor, baseado em Husserl e em Merleau-Ponty, chamará de estrutura de horizonte.

O trajeto percorrido em direção à compreensão dessa teoria passa, necessariamente, pela percepção do modo como Collot aborda as considerações de Jean-Pierre Richard, em relação à crítica temática, e as de Merleau-Ponty, relacionadas à fenomenologia, verificando o

que esses pensamentos têm em comum no que diz respeito a um ser/estar no mundo e à criação de um “sentido dos sentidos” (COLLOT, 2013, p. 57; COLLOT, 2012, p. 17). Nesse escopo, é relevante destacar o modo como Richard e sua crítica temática dão ao termo “paisagem” a consistência de uma noção e uma pertinência literária. Outrossim, faz-se necessário observar como a fenomenologia de Merleau-Ponty – cujo aporte teórico Collot usará como guia para a exploração dos recursos e das questões de um “pensamento-paisagem” – aborda o termo para evocar o mundo da percepção, fazendo-o desempenhar, assim, “o papel de um verdadeiro suporte para o próprio pensamento” (COLLOT, 2013, p. 21). Nesse sentido, toma-se por base estudos de Michel Collot para evidenciar as relações entre literatura e paisagem e destacar o quanto isso diz respeito às pessoas enquanto habitantes de um mundo e que têm na experiência da vida sensível – em seu estar-no-mundo – uma de suas maiores e mais agudas provocações.

1.1 Paisagem e horizonte

Em seus estudos teórico-críticos, Michel Collot constantemente recorre à fenomenologia, em especial à de Maurice Merleau-Ponty, no tocante à percepção e à experiência de mundo. Para definir esses elementos, o estudioso toma por base a paisagem e dedica-se a, minuciosa e cuidadosamente, registrar a origem do vocábulo e assinalar algumas das mudanças que o termo sofreu ao longo do tempo⁶. Faz isso para mostrar que a crise da paisagem nas sociedades atuais foi acompanhada “de um aprofundamento das questões que coloca e dos valores que propõe, além de uma renovação de sua abordagem, que parece levar hoje a um melhor conhecimento e a um autêntico nascimento” (COLLOT, 2013, p. 49). O autor é ainda mais específico quando trata da paisagem literária – a qual pauta os estudos desta tese –, afirmando que ocupar-se dela não é mais

⁶ O autor se atém à origem latina da palavra, indicando que, originalmente, ela significava um quadro com paisagem e que somente depois de algum tempo passou a ter o significado corrente de “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto”. Além disso, explicita que deixou de lado “a história mais complexa da família originada de *landschaft*, que aparece no alto-alemão desde o século VIII com o sentido mais político de unidade territorial, mas que adota seu sentido moderno somente no século XVI, ao mesmo tempo em que aparecem o flamengo *landskip* e o inglês *landscape*” (Cf. COLLOT, 2013, p. 49).

[...] reconduzir problemáticas obsoletas, como a do “sentimento da natureza” ou investigações visando a identificar e a situar geograficamente o quadro evocado em tal ou tal texto, sob o risco de desconhecer a especificidade da ficção e encorajar uma reivindicação regionalista, ou mesmo uma recuperação turística (COLLOT, 2013, p. 49).

Para o pesquisador, a paisagem, desde seus primórdios, já trazia em sua acepção seus sentidos próprio e figurado, não existindo diferença entre a paisagem “real” e sua “figuração” artística, pois “é próprio da paisagem já apresentar-se sempre como uma configuração da 'região’” (COLLOT, 2013, p. 50). Infere-se, disso, que, uma vez definida como configuração, ela pressupõe o olhar de um observador que a vê e abarca sua profundidade de uma vez só. Ou seja, a paisagem não é, necessariamente, a própria região vista, mas “certa maneira de vê-la ou de figurá-la como conjunto perceptiva e/ou esteticamente organizado” (COLLOT, 2013, p. 50), que a transforma em algo construído e simbólico.

Tal como aponta Collot (2013, p. 23), “a percepção [da paisagem] não é a simples adição de dados sensoriais aos quais seria conferida, por associação, tal ou tal significação, mas uma construção significativa por si mesma”. Ao implicar um sujeito observador, a paisagem será, portanto, resultado da maneira como é percebida e expressa por alguém, ultrapassando quaisquer de seus sentidos puramente geográficos, biográficos, naturais, reais e limitados, além de ser irredutivelmente subjetiva.

Os estudos do historiador inglês e especialista em história da arte Simon Schama (1996, p. 17) são convergentes com a visão de Collot. Para Schama, a paisagem é um dispositivo no qual estão implicados sujeito, natureza e cultura. Assim, “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”, ou seja, o autor inglês, ratificando aquilo que afirma Collot, trata a natureza e a percepção humana como inseparáveis. Da mesma forma, conforme pontua Denise Grimm da Silva (2012, p. 37), cuja tese toma as ideias de Collot como aporte teórico, a paisagem não só é atravessada pela subjetividade (mente) como também é carregada de traços geológicos e de memória histórica e cultural, tornando-se, ao mesmo tempo, uma produção do indivíduo e da coletividade.

Em artigo, Collot (2010b, p. 205) define paisagem e horizonte, elementos que ele considera inseparáveis.

Estamos em um lugar qualquer. Entretanto, a falha entreaberta entre céu e terra, no afastamento que se desdobra, entre aqui e lá, os planos em perspectiva, uma orientação delinea-se, um sentido emerge, e o lugar torna-se *paisagem*. Pedaco de “país”, é verdade, arrancado do olhar à terra, mas que dá, por si só, a medida do mundo. Pois ele possui um *horizonte* que, limitando-o, torna-o ilimitado, nele abrindo uma profundidade, na articulação do visível e do invisível –, esta distância que é o palmo de nossa presença no mundo, este batimento do próximo e do longínquo que é a própria pulsação de nossa existência.
Não há paisagem sem horizonte.

Ao afirmar que “*Estamos em um lugar*” e que a distância entre “nós” e o horizonte é “o palmo de *nossa* presença no mundo”, Collot aponta para a existência de um sujeito observador que irá perceber e re-construir, subjetiva e simbolicamente, aquilo que está a ver, aquilo que “percebe” como paisagem. Dessa forma, se a única opção para falar da paisagem tem raízes na percepção (COLLOT, 2012, p. 11), o teórico francês retoma as principais características dessa organização perceptiva e mostra quais são os elementos constitutivos da paisagem.

Para tal, Collot dedica especial atenção às definições da palavra, com conceitos extraídos de dicionários franceses⁷, dos quais destaca os elementos que chamam sua atenção e que julga serem características comuns e fundamentais da paisagem, quais sejam: ponto de vista, extensão, parte e conjunto (esta última chamada, por vezes, de unidade). O autor afirma que “cada uma dessas características testemunha, à sua maneira, o elo que une a noção de paisagem à de horizonte” e justifica que elas “servirão também de fio condutor” (COLLOT, 2010b, p. 206) para a reflexão por ele proposta.

A primeira dessas características, diz o pesquisador, é exatamente a ideia de que a paisagem só existe a partir do ponto de vista de um observador, ou seja, ela é sempre vista “por alguém” de “algum lugar” (COLLOT, 2010b, p. 206), razão pela qual é dotada de um horizonte. Ressalta, ainda, que a paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual é examinada, ou seja, “supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito” (COLLOT, 2012, p. 12). Tal como anotado por Merleau-Ponty, o observador é “a fonte absoluta” das experiências e, inclusive, da experiência da paisagem, pois, se ele não estivesse lá para vê-la, ela não existiria. Diz o filósofo que

⁷ Robert, *Littré e Larousse*, conforme explicitado em seus artigos (COLLOT, 1990, p. 21; 2010b, p. 205; 2012, p. 12).

[...] minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 3-4).

Merleau-Ponty (2004, p. 33) considera o espaço a partir do observador como “grau zero da espacialidade” e afirma: “eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim”. Tanto para o filósofo quanto para Collot, a paisagem é uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis e indissociáveis (COLLOT, 2010b, p. 206; COLLOT, 2012, p. 13). Isso ocorre porque a paisagem não é um objeto em relação ao qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, exatamente pelo fato de ela surgir a partir do ponto de vista do observador. O teórico francês afirma que a fenomenologia mostra que nessa solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo há uma relação de duplo sentido: “enquanto *horizonte*, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo (...), o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo” (COLLOT, 2012, p. 12). Ambos os elementos – a paisagem observada e o sujeito observador – estão vinculados de maneira recíproca, “não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço” (COLLOT, 2012, p. 13). Nesse sentido, Collot evidencia a importante relação entre esses elementos ao afirmar que a linha do horizonte é a marca exemplar entre a paisagem e o sujeito que a observa. Uma vez que ela se mova, é o próprio limite da paisagem que se desloca. Afirma Collot (2010a, p. 192): “é esta solidariedade que expressei dizendo que a paisagem é 'meu horizonte'”,⁸ e isso evidencia a importante relação entre esses dois elementos. Tudo muda conforme a posição do espectador: se este se mover, a linha do horizonte se desloca; ao avançar, a linha do horizonte avança junto com ele, tornando-se inalcançável, o que sugere a possibilidade de outros pontos de vista.

Fronteira que permite ao observador apropriar-se da paisagem e defini-la como seu território, o horizonte se configura “como espaço 'ao alcance do olhar', mas também à disposição do corpo” (COLLOT, 2012, p. 21). Assim, se o observador não está diante da paisagem, mas sim inserido nela – pois “o sujeito (...) encontra-se englobado pelo espaço” (COLLOT, 2012, p. 13) –, ela não é apenas vista, mas, também, habitada e vivida, de modo

⁸ Cf. original: “C'est cette solidarité que j'exprime en disant que le paysage est 'mon horizon'” (Salvo indicação, todas as traduções do original constantes nesta tese são nossas).

que “constitui um excelente exemplo de *espaço habitado*” (COLLOT, 2012, p. 13). O percurso do olhar apenas antecipa os movimentos possíveis de serem realizados pelo corpo, ou seja, o “círculo do horizonte está definido pelo meu raio de ação ao mesmo tempo que pelo meu raio visual” (COLLOT, 2010b, p. 206-207). O estudioso afirma que “o *ver* remete” (COLLOT, 2010b, p. 206) ou “leva a um *poder*” (COLLOT, 2012, p. 21), o que permite, conforme exemplifica, que alguém *veja* o caminho e *possa* percorrê-lo; que *veja* o pomar e *possa* comer dos seus frutos; que *veja* o sino e *possa* ouvi-lo; que *veja* a costa e *possa* escalá-la; que *veja* o campo e *possa* ceifá-lo. Ver uma paisagem significa que o observador pode usufruir dela, tanto no sentido físico/geográfico quanto no sentido temporal.

Assim, “esta convivência do olhar e do corpo inteiro com a paisagem”, considerando-a um prolongamento do espaço pessoal, “explica que podem investir nesta quaisquer tipos de conteúdos psicológicos” (COLLOT, 2010b, p. 207), já que ela está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, que serve de “espelho à afetividade, refletindo os 'estados de alma'” e tornando a paisagem “não apenas habitada” mas também “*vivida*” (COLLOT, 2010b, p. 207). Para o teórico, buscar um horizonte privilegiado significa buscar a si mesmo, como se o exterior [a paisagem vista] revelasse o que está em nosso interior [de sujeitos observadores].

Se a paisagem, portanto, somente “toma consistência ao olhar de um sujeito, este só possui existência através de um espaço oferecido ao desdobramento de seus poderes”, motivo pelo qual esse sujeito “é inseparável de seus redores” (COLLOT, 2010b, p. 207). Esse espaço é chamado, pelo teórico, de extensão. Assim, se, por um lado, é fácil imaginar como o sujeito insere-se nessa *extensão* de espaço, por outro, faz-se necessário esclarecer como se dá sua inserção temporal nela. Nesse sentido, é importante compreender que, para Collot (2010b, p. 208), o horizonte é, também, a imagem do futuro, pois, uma vez que o olhar segue em direção ao horizonte, a vida segue rumo ao futuro, de tal modo que “o movimento cumpre a síntese dessas duas direções: *lá* é daqui a pouco ou amanhã, visto que *lá* estarei após ter progredido em meu percurso no espaço”. Isso é o que revela pontualmente a dialética do próximo e do distante: as distâncias e/ou os longínquos sempre serão dotados de uma significação temporal, pois “o horizonte da paisagem se oferece imediatamente como a imagem do porvir” (COLLOT, 2012, p. 22). Sempre será necessário um determinado *tempo* para percorrer determinada *distância*. A partir dessa perspectiva, o horizonte remete, então, a uma série de virtualidades inexploradas, uma vez que representa a passagem do real ao possível, ou seja, quanto maior a profundidade do espaço/tempo, maior a amplitude da vida.

Essa mesma dialética, conforme alerta Collot (2012, p. 22), provoca também “toda a problemática da relação com os outros; aqui, sou eu; *lá*, és tu, e entre esses dois polos se

estabelece uma distância variável”, um dos fatos que permite que a paisagem seja considerada por outras áreas de estudos⁹. Nesse contexto, é pelo fato de a visão da paisagem não ser apenas um ato estético que o homem investe nela sua existência: “a busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu” (COLLOT, 2012, p. 22). Por conta disso, o autor afirma que a paisagem pode ser utilizada “para designar o conjunto de escolhas sensoriais, capazes de revelar fortes atitudes existenciais de um autor” (COLLOT, 2012, p. 22), pois toda preferência sensível remete a escolhas de existência.

Dessa forma, o espaço da paisagem, organizado a partir de um ponto de vista único e de uma perspectiva horizontal, caracteriza-se pela criação de uma dimensão de profundidade devido ao deslizamento de escalas, “desde a grande escala em primeiro plano até as escalas cada vez menores em direção ao *horizonte*” (COLLOT, 2012, p. 14), e pelo fato de portar uma verticalidade inerente ao corpo do sujeito observador que o vê. São esses dois fatores – a posição do espectador, que determina a extensão de seu campo visual, e o relevo da região vista – que estabelecem a terceira característica constitutiva da paisagem: seu aspecto parcial. Apenas uma parte da região observada é oferecida ao olhar. Ao se escolher um ponto de vista, excluem-se todos os demais. Isso ocorre porque “nossa visão jamais nos dá a ver tudo ao mesmo tempo” e em razão de que “quando um aspecto é ocultado, não passa a ser menos integrado ao que é percebido” (COLLOT, 2010b, p. 204). Assim, uma vez que a percepção do espaço disponível ao olhar do sujeito advém de um ponto de vista, ela será, sempre, limitada.

Essa limitação manifesta-se sob duas formas: o horizonte externo e o horizonte interno. Esses dois aspectos da estrutura de horizonte fazem com que “todo visível [...] comporte uma parte de invisível, e isso vale também para a paisagem” (COLLOT, 2013, p. 24), de modo que a primeira dessas formas é definida como uma linha que circunscreve a paisagem e além da qual nada mais pode ser visto; e a segunda é estabelecida pela existência de partes não visíveis, ou que poderiam ser vistas à custa do deslocamento do ponto de vista, dentro do campo delimitado pela linha do horizonte.

Essas lacunas, no entanto, conforme evidencia Collot (2012, p. 15), “não são um componente puramente negativo da paisagem”, muito pelo contrário, “essa restrição está longe de ser puramente negativa” (COLLOT, 2010b, p. 209-210). A paisagem, ao não permitir uma visibilidade total e ampla, torna-se uma estrutura de apelo, pois, uma vez incompleta, apela por uma intervenção ativa do sujeito, dada pela imaginação, pela palavra ou

⁹ Dentre elas, destacam-se a psicanálise existencial de Sartre e o inventário de formas e matérias proposto por Bachelard. Conforme Collot, quem melhor tem abordado as significações existenciais de grandes estruturas de espaço é o psiquiatra alemão Binswagner.

pelo movimento, que deverá preencher as lacunas daquilo que se dá a ver. Portanto, é “pelas falhas do visível que insinuam-se linguagem e imagens” (COLLOT, 2010b, p. 210). A paisagem percebida é sempre um duplo da paisagem imaginária. O horizonte é poético porque é um convite perpétuo para recriar – por meio da palavra, do movimento e da imaginação – a paisagem, ao mesmo tempo em que abre nela uma dimensão de alteridade.

Essa alteridade tem um significado intrassubjetivo – pois mobiliza no sujeito as potências da lembrança e da imaginação, permitindo que ele escape dos limites de uma identidade factícia, lembrando-o de sua transcendência –, e uma dimensão intersubjetiva – que o impede de considerar a paisagem como uma propriedade privada, pois o que ele não vê (as lacunas, as falhas do visível) é o que o Outro, no mesmo momento, pode ver. Daí advém o desejo de horizonte. A paisagem que se dá a ver é apenas uma *parte* de uma região mais vasta que me compete conhecer por meio de deslocamentos, viagens ou testemunho de outras pessoas e jamais deve ser considerada como algo unívoco. A paisagem dá, para o sujeito, a dimensão de que existem coisas que ele não conhece e Collot (2012, p. 15-16) afirma que isso acontece

[...] porque as falhas no visível são também o que articula o campo visual do sujeito com o de outros sujeitos: o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo momento, pode ver. A estrutura do horizonte da paisagem revela que ela não é uma pura criação de meu espírito, pertence tanto aos outros quanto a mim, é o lugar de uma convivência. Ela lhe dá a espessura do real e o religa ao conjunto do mundo.

Esse “desejo de horizonte” é o que convida o sujeito a explorar outros mundos. A linha que fecha a paisagem (horizonte) abre-se para outro lugar, estabelece outra possibilidade de mundo e, por esse motivo, “não posso me satisfazer com uma contemplação imóvel” (COLLOT, 2010b, p. 212). O sujeito, ao perceber que falta algo a seu olhar, permite-se explorar adiante a paisagem, criando um movimento infinito, uma vez que a linha do horizonte é móvel e se traduz como um objetivo inacessível, pois o horizonte recua na medida em que se avança em sua direção.

O horizonte é algo que nunca será alcançado, pois não é um objeto espacial, mas sim transcendente, intangível. Sempre faltará algo ao sujeito que o persegue, e essa falta pode ser atribuída ao olhar do Outro. Collot (2010b, p. 212) considera o horizonte como um “lugar que é não-lugar, uma utopia do desejo, que nenhum deslocamento no espaço permite alcançar”. O

horizonte é a inscrição da alteridade no espaço, como um lugar secreto onde se inscrevem os sinais da presença do Outro, pois “a alteridade do horizonte ainda é comparável àquela dos outros”¹⁰ (COLLOT, 1981, p. 8). E justamente pelo fato de o horizonte ser inacessível para o movimento é que ele se torna um objeto privilegiado para a fala: na impossibilidade de “transportar-se até ele, o poeta tentará aproximá-lo por metáforas” (COLLOT, 2010b, p. 212), ou, como o teórico bem exemplifica no *Horizon de Reverdy* (COLLOT, 1981, p. 8)¹¹, “o poeta procura se relacionar com o horizonte como com um de seus semelhantes: por signos”. Enfim, esse “não lugar que é o horizonte funda a coesão do lugar, faz dele uma *paisagem*, ou seja, um conjunto homogêneo” (COLLOT, 2010b, p. 213). Essa limitação do espaço visível é o que assegura a *unidade* e/ou o *conjunto* da paisagem, que é a quarta e última das características dessa organização perceptiva.

Exatamente pelo fato de não se deixar ver em sua totalidade, a paisagem pode ser abarcada como uma totalidade coerente, pois reúne todos os objetos dispersados anteriormente sob um único golpe de vista ao jogar para a periferia tudo que o olhar não pode assimilar. Conforme Collot (2010b, p. 213), “todo conjunto define-se pela exclusão de certos elementos heterogêneos”. Por isso, quando impõe um limite ao caos sensorial, o horizonte circunscreve um espaço unitário, um *conjunto*, uma *unidade*, assumindo uma função de fechamento da paisagem. Esse enquadramento é o que faz com que a paisagem seja percebida como um objeto estético, apreciada em termos de belo e de feio, isso é, é o que faz com que se torne uma unidade perceptiva e estética e, ao mesmo tempo, uma unidade de sentido. Segundo Collot (2010b, p. 214), quando se afirma que “a paisagem nos 'fala', não é apenas porque o horizonte estabelece entre ela e nós, no modo de uma proximidade distante, uma tal intimidade que podemos projetar nele as grandes direções significativas de nossa existência, é também porque ela própria parece fazer *sinal*, ou se fazer sinal”. Por conseguinte, o horizonte não é um simples componente da paisagem, mas também uma estrutura que condiciona o surgimento de um “sentido dos sentidos” (COLLOT, 2010b, p. 215). Ao torná-la um conjunto pré-simbólico, a estrutura de horizonte permite que se esboce na paisagem um sentido, mas a impede de fossilizar-se em um sistema fechado de significados: “ele não constitui um 'texto', que bastaria decifrar, mas uma 'fábula', um enigma a ser interpretado” (COLLOT, 2010b, p. 215).

¹⁰ Cf. original: “l’altérité de l’horizon est encore comparable à celle d’autrui”.

¹¹ Cf. original: “le poète cherche-t-il à entrer en rapport avec l’horizon comme avec l’un de ses semblables: par signes”.

Os significados ligados ao fenômeno do horizonte são essencialmente ambíguos, o que o torna uma “realidade eminentemente paradoxal”, transgredindo a maior parte das clivagens categoriais arraigadas no pensamento ocidental, as quais, segundo Collot, devem ser superadas ou ultrapassadas¹². Para o teórico, o horizonte

[...] não pode estar localizado em nenhum ponto do espaço objetivo, no entanto, não é uma ilusão de ótica puramente subjetiva: seu traçado depende ao mesmo tempo do ponto de vista do observador e do relevo da região observada. Logo, o horizonte define a paisagem como um lugar de troca entre objeto e sujeito, como um espaço transitório, na articulação do dentro e do fora, mas também do Eu e do Outro. Efetivamente, ele pode ser vivido como o último prolongamento de meu corpo; entretanto ele demarca o limite absoluto de seus poderes. Ele circunscreve um território ao qual estão presos meus sentidos e movimentos, no entanto, continuando ele mesmo invisível e inacessível, introduz uma brecha incurável em minha soberania. Inscrevendo em meu ambiente a marca da alteridade, ele me despoja daquilo que, graças a ele, eu acreditava possuir sozinho (COLLOT, 2010b, p. 215-216).

Collot ainda afirma que o horizonte “arranca [o sujeito] da ilusão de um espaço autárquico e da tirania do real” para abrir-se “à dimensão do desejo e do impossível”; alerta, no entanto, que

[...] o recuo do horizonte, se ele funda a possibilidade de descobertas sempre novas, significa também a impossibilidade para o desejo de coincidir um dia com seu objeto. Princípio de uma abertura infinita, ele é igualmente o selo de nosso fim. Assim, ele despoja o movimento de nossa existência, o qual é o de uma totalização nunca acabada. Ele faz da própria paisagem uma totalidade incompleta: ele a encerra na perfeição de uma figura eminentemente visível e legível, mas está à beira do invisível e do ilimitado (COLLOT, 2010b, p. 215-216).

Para o teórico francês, essas são as possibilidades de sentido inscritas na estrutura do fenômeno, no caso, na estrutura de horizonte (COLLOT, 2010b, p. 217). Além disso, o horizonte representa a relação paradoxal que a poesia mantém com o sensível, mesmo que, durante o século XIX, “a palavra e o motivo” tenham sido “pouco a pouco despojados de suas conotações sublimes” e que, para a modernidade, “confrontada com a morte de Deus e dos ideais”, esse horizonte tenha sido esvaziado de seus sentidos.

¹² Cf. COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*, 2013, p. 18.

A paisagem é, portanto, um espaço subjetivo, distinto da objetividade geométrica da extensão ou geográfica do mapa, por ser percebido e concebido pelo sujeito observador. O horizonte, por sua vez, é o elemento que constitui a paisagem por meio de seus elementos estruturantes – ponto de vista, extensão, parte e unidade/conjunto –, e revela bem essa dupla dimensão, pois é uma linha imaginária cujo traçado depende tanto de fatores objetivos – tais como o relevo e as construções humanas – quanto de fatores subjetivos, como o ponto de vista de um sujeito.

Nessa direção, ao propor uma inter-relação entre paisagem e literatura, Collot (2013, p. 51) enfatiza que, “apesar da primazia que a tradição ocidental confere à visão, a paisagem não poderia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir”. Ou seja, ela não é uma exclusividade da visão. Na paisagem, as “distâncias” podem ser medidas pela audição, devido à intensidade dos ruídos, e pelo olfato, com relação à circulação dos fluídos aéreos, tais como os aromas e os perfumes do ambiente. As “proximidades” são experimentadas pela qualidade tátil de um contorno, pelo aveludado de uma luz ou pelo sabor de um colorido.

Segundo Collot (2013, p. 51), “todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças”, ou seja, a experiência da paisagem, não sendo algo unicamente visual, comporta uma parte de invisibilidade cujo limite é a linha do horizonte. No dizer de Collot (2013, p. 52), dentre os gêneros literários, aquele que parece mais apto a exprimir esses componentes subjetivos da experiência com a paisagem é a poesia lírica, pois a “enunciação lírica, em primeira pessoa, corresponde à focalização da paisagem no *ponto de vista* de um sujeito”. Além disso, o teórico francês afirma que “a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação” (COLLOT, 2013, p. 53). Em suma, para Collot, a paisagem vista como um horizonte está intimamente ligada ao ponto de vista de um sujeito e aberta a todas as sugestões do invisível, e “não deixa de estar situada num espaço e num devir coletivos” (COLLOT, 2013, p. 53), mesmo que esteja centrada no ponto de vista de um sujeito.

Dando continuidade aos estudos da teoria da paisagem, uma vez conhecidos os conceitos de paisagem e de horizonte, o próximo item dedica um olhar especial à estrutura de horizonte e ao referente poético.

1.2 Estrutura de horizonte e referente poético

A estrutura de horizonte é inseparável das noções de paisagem e de horizonte, e seus elementos constituintes são aqueles que exemplificam a aliança entre essas duas noções. A paisagem é considerada um espaço percebido que remete a um sujeito. É esse sujeito que atesta o caráter “irredutivelmente subjetivo” (COLLOT, 2013, p. 26) do espaço percebido. O traço que une o ponto de vista de um sujeito e a paisagem é dado pelo horizonte. Segundo Azara (2015, p. 29), Collot “vai buscar na fenomenologia de Husserl e de Merleau-Ponty¹³ a noção de 'estrutura de horizonte'”, pois é essa noção que “faz com que uma coisa jamais seja percebida senão em sua relação com outras no interior de um campo”. A paisagem se desdobra em um horizonte externo, “feito das relações que ela [a coisa] estabelece com outros objetos que a rodeiam” (COLLOT, 1989, p. 18)¹⁴, e um horizonte interno, “feito de todos os pontos de vista que eu posso ou poderia ter dos objetos, para confirmar o meu ponto de vista atual ou completá-lo” (COLLOT, 1989, p. 16)¹⁵. Para Collot (2016, p. 6), “a linha do horizonte da paisagem não é senão a manifestação exemplar de uma estrutura mais geral que Husserl nomeia estrutura de horizonte (*Horizontstruktur*) e que rege tanto a percepção das coisas no espaço quanto a consciência íntima do tempo e a relação com outrem”. O horizonte é, portanto, a estrutura que determina a relação com o mundo, a constituição do sujeito e a prática da linguagem.

O assunto é discutido por Collot (2013, p. 99-111) no quinto capítulo de *Poética e filosofia da paisagem*, chamado “Horizonte e imaginação”, no qual o pesquisador reitera o fato de a paisagem ter se tornado um gênero pictural, fonte de inspiração de músicos e poetas no tocante à expressão de seus sentimentos. Ao analisar a obra de Baudelaire, o teórico francês afirma ainda que “o horizonte parece abrir a perspectiva de um ver que dá a dizer, uma vez que faz sonhar. Esse prolongamento do visível em direção a um invisível acessível apenas ao olhar da imaginação é [...] que fez do horizonte um de seus temas privilegiados” (COLLOT, 2013, p. 100). O pesquisador ainda aborda o tema a partir de textos sobre pintura,

¹³ Collot (2016, p. 6), ao afirmar que o horizonte é um limite sempre aberto e não uma cerca, afirma que “se seguimos a análise de Husserl e os prolongamentos que lhe foram dados por Merleau-Ponty, compreende-se melhor a dualidade pouco conhecida do horizonte, que associa estreitamente o visível e o invisível, o determinado e o indeterminado, o finito e o infinito”.

¹⁴ Cf. original: “fait des relations qu'elle [la chose] entretient avec les autres objets qui l'entourent”.

¹⁵ Cf. original: “fait de tous les points de vue que j'ai pu ou pourrais prendre sur l'objet, pour confirmer mon point de vue actuel ou le compléter”.

nos quais o horizonte é tratado, ao mesmo tempo, como um elemento concreto da representação do real e como uma estrutura mais geral. O horizonte é, portanto, no dizer de Collot (2013, p. 102), uma “dimensão do visual que escapa ao único poder dos sentidos, e que abre, à fronteira do visível, o campo a uma segunda vista ofertada ao olho do espírito”. Para o estudioso, é a subjetividade criadora que confere aos objetos uma profundidade inesgotável.

Collot afirma que a paisagem apresenta um exemplo da aliança necessária entre interior e exterior e sustenta que o erro do artista realista é não reconhecer que a paisagem que reflete uma realidade exterior advém de uma subjetividade interior, de um ponto de vista forçosamente subjetivo. Ressalta que não se trata de transformar a objetividade em pura e simples subjetividade, mas de estabelecer uma união entre os materiais do mundo e as impressões poéticas que um quadro, por exemplo, pode despertar na alma de quem o observa. Portanto, “se 'a imaginação faz a paisagem', isso acontece a partir das 'sugestões' que nela são inscritas” (COLLOT, 2013, p. 104). Nesse sentido, o artista que deseja pintar um quadro “onírico” deve fazê-lo não desviando seu olhar daquilo que vê, mas “prologando-o pelo ato dessa segunda vista que é a imaginação” (COLLOT, 2013, p. 104), ou seja, as falhas do visível inscritas no horizonte são um apelo à imaginação. A partir de então, a imaginação não funciona mais como uma oposição à realidade, ela “reintroduz o virtual no real e descobre 'o infinito no finito’”, sugerindo imagens e tornando o “possível [...] uma das esferas do verdadeiro” (COLLOT, 2013, p. 104). Logo, a imaginação recria o mundo, animando-o.

Essa “abertura para o possível e para o infinito”, conforme Collot (2013, p. 105), “encontra no horizonte um de seus motivos ou uma de suas metáforas privilegiadas”, pois, “no limite do visível e do invisível, o horizonte representa uma sorte de área transicional entre o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual, o real e o imaginário”. Assim, ao fazer a vista se prolongar em devaneio e/ou em visão, o observador transforma qualquer quadro “onírico” em um horizonte de possibilidades.

Outra estrutura intimamente ligada ao horizonte e à sua estrutura e que, assim como ele, envia um apelo à imaginação, é a perspectiva. Segundo Azara (2015, p. 30), “a estrutura de horizonte é repensada, em Merleau-Ponty, através dessa noção, que salienta o caráter incompleto e inacabado de toda a percepção e sua 'relação constitutiva a um ponto de vista limitado porque encarnado’”. A perspectiva “parece convidar o olhar a atravessar o espetáculo visível para unir-se ao invisível”, e, segundo Collot (2013, p. 105), da mesma forma que o horizonte, “a perspectiva não dá somente a ver, mas deixa adivinhar aquilo que se oculta à vista”, o que, para o teórico, é uma das qualidades essenciais do olhar artístico. Além disso, horizonte e perspectiva não fecham o espaço pictural, pelo contrário, abrem-no como uma

face oculta, infinitamente oferecida ao trabalho da imaginação. Essa estrutura de horizonte, esse sair de si e se desdobrar além – para Collot uma regra tão presente na modernidade poética¹⁶ – afetam tanto a percepção do espaço e do tempo quanto o funcionamento da significação.

Se, para o teórico, a distância que une e separa o sujeito do horizonte corresponde a uma estrutura de subjetividade, a dialética do próximo/longínquo rege tanto a paisagem (elemento espacial) quanto a existência (elemento temporal), transformando o horizonte em uma imagem do futuro. Do mesmo modo que o olhar se dirige ao horizonte, a vida é conduzida ao futuro, fazendo do “movimento” a síntese das dimensões de espaço e tempo. “*Lá é daqui a pouco ou amanhã*” (COLLOT, 2010b, p. 208). Dessa forma, o horizonte representa a passagem do real ao possível e “parece recobrir a inesgotável reserva das virtualidades inexploradas” (COLLOT, 2010b, p. 208). Assim como um objeto pode evocar a totalidade, um só instante poderia revelar a “profundidade da vida”, pois “o olho do espírito vê muito além do presente” e “em função dessa estrutura de horizonte em comum, a ‘profundidade do espaço’ torna-se uma ‘alegoria’ da ‘profundidade do tempo’” (COLLOT, 2013, p. 108). Esse funcionamento “alegórico”, que faz com que qualquer coisa possa significar qualquer outra, estende-se, também, à linguagem. Collot (2013, p. 108) afirma que “tal experiência tem o valor de uma iniciação ao uso poético da linguagem, que consiste em despertar nas palavras mais simples um novo horizonte de sentidos”. Assim, a estrutura de horizonte determina tanto a experiência do espaço quanto a do tempo e, ainda, o êxito simbólico e/ou alegórico da significação, ou seja, em relação à experiência do espaço-tempo e suas significações, o horizonte e a imaginação parecem abrir perspectivas de um ver que dá a dizer porque faz sonhar.

Em “Horizonte e estrutura de horizonte: entre o Oriente e o Ocidente”, Collot (2016, p. 4-12), além de fazer um convite para que se pense sobre um “pensamento-paisagem”, pede que se considere a estrutura de horizonte enquanto possibilidade e base de uma estética transcultural e transdisciplinar. Nesse texto, o teórico francês realiza uma discussão sobre horizonte e estrutura de horizonte a partir da reflexão sobre as estéticas da pintura e da poesia do Extremo-Oriente, em diálogo com alguns aspectos da estética ocidental, ampliando a noção de estrutura de horizonte e formulando a hipótese de que ela possa ser uma estrutura antropológica universal, “mesmo que cada civilização a interprete e a expresse de modo diferente” (COLLOT, 2016, p. 6).

¹⁶ Cf. COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. In: TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, n. 11, 2004.

Na mesma direção, Khattate e Hempartian (2006, p. 101-115) consideram o conceito de estrutura de horizonte de Collot como um novo espaço teórico para se pensar a poesia, afirmando que o teórico francês se lança na tentativa de definir uma nova abordagem da poesia moderna restituindo a obra a seu horizonte. Para as autoras, de acordo com Collot, é o horizonte que organiza a percepção e refere-se não apenas ao espaço exterior, mas também ao espaço interior da consciência poética e ao espaço do próprio texto. Devido a essa capacidade de unir as três dimensões da experiência poética – o exterior, o interior e o próprio texto –, o horizonte aparece como uma verdadeira *estrutura*, que rege tanto a relação com o mundo quanto a constituição do sujeito e o funcionamento da linguagem. Portanto, segundo as pesquisadoras, a noção de estrutura de horizonte, emprestada da fenomenologia, permite compreender melhor a solidariedade que une, na poesia, o sujeito e o objeto, o visível e o invisível, o real e o imaginário, a elaboração de uma estrutura determinada e a abertura de uma inesgotável margem de indeterminação.

Afirmar que é o horizonte que organiza a percepção e que ele se refere não apenas ao espaço exterior, mas também ao espaço interior da consciência poética, é também dizer que o referente poético possui estrutura de horizonte. O referente, portanto, possibilita uma carga inesgotável de novas perspectivas, que é o que permite a Collot (1989)¹⁷ afirmar que o mundo ao encontro do qual a poesia leva é o desdobramento de uma realidade que se propõe de maneira diferente à consciência dos sujeitos, a cada vez que se mostra, e não um objeto externo sempre igual a si mesmo, sendo, dessa forma, impossível de ser encarado sob o modo da objetividade e da identidade. O poeta é fiel ao movimento pelo qual o mundo, a todo instante, pode se revelar outro. Essa modificação permanente ocorre porque o mundo é dado como o horizonte de uma visada, distinta de qualquer outro ponto de vista possível.

O teórico deixa claro que o mundo não existe de forma estática, nem é dado de uma só vez para todo o sempre; pelo contrário, o mundo aparece diferentemente a cada vez que se mostra e/ou se manifesta. Surge como um fenômeno e é percebido de maneira diferente a cada vez. Cada novo “olhar” sobre o mundo se dá de um novo e diferente ponto de vista, motivo pelo qual nunca se olha a mesma coisa da mesma forma. Ou seja, se o objeto observado não aparece completamente determinado, ele possui lacunas que deverão ser preenchidas. Conforme Collot, esse “vazio” permite que qualquer um preencha-o; esse vazio apela para aquilo que se conhece do mundo, apela para o que já foi visto, para aquilo que é lembrado e para o que pode ser imaginado. Esse “vazio” é o que possibilita que o sujeito

¹⁷ Para a retomada do texto “Poésie et référence” publicado em língua francesa, recorre-se às traduções feitas por Márcia Barbosa (2014).

observador se situe, adentre o espaço e o preencha, cada vez de uma maneira diferente, pois, tanto ele quanto o mundo observado estão em constante metamorfose.

O referente do poema é, por isso, um “universo imaginário”, constituído por uma visão singular e subjetiva do mundo. O fato de o mundo ser visto por um sujeito mostra que a objetividade, ao contrário do que propõe o senso comum, é uma ficção, enquanto o imaginário é um instrumento de compreensão da realidade, uma vez que o mundo é o mundo percebido subjetivamente e cada um o percebe de uma maneira diferente. O referente poético, ao incluir em si todos os aspectos visíveis e invisíveis do objeto, “é a coisa com todos os seus horizontes possíveis, todas as perspectivas que nós podemos ter sobre ela e, a partir dela, sobre o mundo” (COLLOT, 1989, p. 176). O que Collot chama de mundificação¹⁸ é o modo como o objeto observado aparece, e sua revelação “pressupõe um encobrimento”: ele nunca aparece de forma absoluta ou completa. O objeto se transforma de tal modo que se torna impossível de ser apreendido por completo. Portanto, a intransitividade poética é uma transitividade absoluta.

A referência poética é, portanto, vazia de conteúdo. O referente do qual o poema está em busca está destinado a faltar; seu horizonte é inacessível. Collot (1989, p. 182) pondera que, se o poema não visasse ao impossível, se ele não fosse transcendente e plurissignificativo, ele seria rebaixado à categoria de simples objeto. Conforme Barbosa (2014, p. 160), “dessa forma, tal como o horizonte, o referente do poema é, ao mesmo tempo, inatingível e indispensável”, um advento enigmático do mundo. É, ao mesmo tempo, “ponto de fuga” e “ponto de convergência”, o que torna impossível uma apreensão total do objeto observado.

O referente poético, por ter estrutura de horizonte, é, portanto, a fonte infinita da poesia e o encobrimento que lhe interdita acesso à totalidade do visível, pois “sendo inesgotável, a coisa está sempre além do que dela se diz, de modo que o poeta é onipotente para dar à luz relações surpreendentes entre as coisas, por meio de palavras imprevistas, mas impotente para atingir o próprio ser das coisas” (BARBOSA, 2014, p. 164). Conforme explica Collot (1989, p. 186)¹⁹, “chamar uma coisa por seu nome não é convocá-la a comparecer diante de nós, é fazê-la aparecer em sua própria distância, torná-la presente no coração de sua ausência”, ou seja, referir-se a alguma coisa por meio de palavras mostra a incapacidade do

¹⁸ Tal como registra Barbosa (2014, p. 159), Collot toma a expressão mundificar emprestada de Heidegger: “O mundo não é, mas se 'mundifica', como explica o teórico, ao tomar emprestada uma expressão de Heidegger, e a invenção poética responde a essa metamorfose constante da realidade”.

¹⁹ Tradução de Márcia Barbosa (2014).

poema de coincidir com a coisa referida, o que faz do referente poético uma experiência dolorosa de separação entre coisa e palavra, mantendo uma tensão permanente entre os dois.

O tema é sempre inesgotável porque algo sempre está encoberto. Segundo Collot, sempre se tem uma visão *parcial* da paisagem, e essa é uma das características da estrutura de horizonte. Se há uma reserva de sentido, esta ocorre pelo fato de existir um encobrimento de algo que não se deixa a ver por completo, e, por isso, o tema pode ser retomado pelo poeta. Também por esse mesmo motivo, sempre há algo mais a dizer, pois, do contrário, o poema seria apenas um texto objetivo e não um objeto estético.

Isso implica dizer que o poeta precisa reconhecer que está sujeito ao inexprimível, que a linguagem não consegue dizer tudo, que toda referência é incompleta e inadequada. Essa impossibilidade, o fato de o mundo não existir como totalidade, ocorre porque o mundo, o poema, as palavras e tudo o mais, a exemplo da existência humana, têm estrutura de horizonte. E esse contexto se faz presente no fazer poético, constituindo aquilo que pode ter caráter recorrente na obra de um determinado poeta.

Assim, uma vez apresentada a Teoria da Paisagem e seus conceitos de paisagem e de horizonte, que nos permitem compreender o referente poético, passamos, agora, a olhar a morte sob diferentes vertentes, que envolvem desde fenômenos biológicos até históricos e filosóficos. Atemo-nos, para isso, a aspectos relacionados ao modo como a ciência encara o fim da vida e a relação dos seres humanos com a consciência sobre a finitude e com o consequente medo da morte.

2. A EXISTÊNCIA HUMANA DO INÍCIO AO FIM: A OBSESSÃO PELO DESCONHECIDO E O FASCÍNIO PELA MORTE

Poucos parecem ser aqueles que sabem lidar com a factualidade da morte. Embora a consciência sobre a finitude seja uma das condições inerentes à condição humana, o assunto não é um dos objetos da formação social dos indivíduos na cultura ocidental. As instituições responsáveis pelas nossas primeiras experiências de socialização, como a família e a escola, dificilmente incluem o assunto como uma de suas incumbências. A morte, além de amedrontar, fascina. Além disso, tem múltiplos significados na cultura humana. E nenhum deles é estável ou regular; pelo contrário, suas acepções demonstram a variedade cultural que existe no mundo. Por esse motivo, destaca Bauman (2008, p. 46) que “todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte”. Nesse sentido, esse fato inevitável e implacável é marcado por simbologias diversas e oscilantes. A única certeza referente à morte é que ela chega para todos. Todo o resto relacionado a ela é relativo. Todo o resto é construção social.

A humanidade tem procurado explicações para a morte desde que começou a cuidar de seus mortos. Allan Kellehear relata que nossa espécie começou a fazer isso a partir do final da Idade da Pedra. Entretanto, há muita discussão sobre a arquitetura e os ritos fúnebres de “apenas” 5 mil anos atrás e poucas provas científicas. Conforme o autor, “os funerais intencionais e simbólicos anteriores a 30 mil anos são objeto de vigorosos debates, mas outros alegam que é possível documentar funerais de até 170 mil anos!” (KELLEHEAR, 2016, p. 53), como supuseram D'Errico et al. (2003), no *Journal of Prehistory*, citado por Kellehear²⁰.

Uma confirmação com maior exatidão sobre a mais antiga data em que o ser humano enterrou um ente querido pode, no entanto, ser encontrada. O dado vem de um estudo arqueológico que prova que os neandertais enterraram seus mortos. Segundo a pesquisa²¹, os estudiosos da área, por muitas décadas, questionaram-se sobre a existência de enterros na Europa Ocidental antes do aparecimento dos humanos anatomicamente modernos. Entretanto,

²⁰ O artigo de D'Errico et al. (2003, p. 1-70), intitulado “Archaeological evidence for the emergence of language, symbolism and music – An alternative multidisciplinary perspective”, citado por Kellehear, pode ser encontrado em <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.535.1284&rep=rep1&type=pdf> e em <https://link.springer.com/content/pdf/10.1023%2FA%3A1023980201043.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

²¹ RENDU, Willam et al. *Evidence supporting an intentional Neandertal burial at La Chapelle-aux-Saints*. Disponível em: <http://www.pnas.org/content/111/1/81.full.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2017.

foi realizada uma abordagem que combinou uma recuperação global de campo e um novo exame dos restos mortais de Neandertais previamente enterrados em La Chapelle-aux-Saints. Os resultados mostram que o Neandertal dessa localização na França foi depositado em uma cova, enterrado pelos outros membros de seu grupo e protegido de qualquer perturbação por uma cobertura fina de terra. Essas descobertas atestaram a existência de enterros intencionais de Neandertais na Europa Ocidental e a capacidade cognitiva desses hominídeos de realizarem-no. O acontecimento data de cerca de 50 mil anos atrás.

Essa informação já estava no primeiro capítulo da obra de Edgar Morin intitulada *O homem e a morte*, escrita na década de 1950. O filósofo e sociólogo afirma que os Neandertais já davam sepultura aos seus mortos e que a afirmação veio de Eugène Pittard, no livro *Histoire des premières hommes*. Um excerto da citação diz que “não somente o homem de Neanderthal enterra os seus mortos, como também os reúne por vezes” (MORIN, 1988, p. 23). Ou seja, a crença de que cuidávamos de nossos mortos já era grande; a confirmação, porém, só apareceu décadas depois.

Kellehear afirma, ainda, que nossos conhecimentos sobre o ato de morrer foram construídos progressivamente durante milhares de anos, concepção que é corroborada pelo historiador Philippe Ariès (2014), que destaca que tudo relacionado ao nosso fim evoluiu a partir das pressões materiais e culturais da história humana. Para Alan Kellehear, se desejarmos compreender a maneira como encaramos a morte na contemporaneidade, é necessário “retornar aos nossos primórdios e ver de que forma o morrer começou como experiência para os nossos antepassados” (KELLEHEAR, 2016, p. 39-40), fazendo com que o estudo sobre nosso fim comece pelo nosso início. Além disso, o autor ainda declara que a crença numa vida após a morte parece bastante comum no final da Idade da Pedra, há cerca de 30-50 mil anos, devido ao que se encontrava nos túmulos de nossos ancestrais.

Desde que começamos a cuidar de nossos “morrentes/jazentes”, começamos a nos interessar pela morte e de atribuir a ela, ou tentar descobrir nela, algum significado, o que suscitou o imaginário da humanidade sobre o tema. Durante a história humana, a morte tomou as mais diversas formas e características dentro das mais variadas culturas, e, nesse processo, algumas das histórias são inacreditáveis, fantásticas e fora do comum²².

A morte é uma constante em nossa existência, uma onipresença entre nós. No mundo globalizado de hoje, ela reaparece com várias facetas. Em nossa realidade cotidiana, ela se

²² Para conhecer algumas dessas histórias, sugere-se a leitura do segundo capítulo de *Totem e tabu*, de Sigmund Freud, chamado “Tabu e ambivalência emocional” (1913-1914).

mostra nos noticiários sob a forma de ataques terroristas, guerras e tragédias²³. A morte “ao vivo” nos choca, mas é difícil deixar de vê-la, e o espetáculo da mídia fascina porque apresenta a sua ocorrência. São notórios, por exemplo, casos de execuções de prisioneiros de guerra frente às câmeras, ou, mais especificamente, casos como o do acidente transmitido ao vivo por uma rede social em que uma jovem mata o namorado com um tiro no peito²⁴.

Além de constante na vida real, a morte ainda fascina em tudo na arte. O ser humano é obcecado pelo assunto. Como bem resume o médico e sociólogo britânico Allan Kellehear (2016, p. 37), esse sofrimento, essa “experiência filosófica de morrer produz muita reflexão teórica, arte, música, dança, teatro e trabalho acadêmico como reações meditativas à possibilidade humana da morte”.

Em meio a tantas emoções suscitadas pelo morrer, há que se ponderar que a humanidade também se atormenta com a morte. Sobre isso, refletimos: seria esse o motivo pelo qual nos empenhamos, com todas nossas forças, em banir a morte de nosso convívio? Teóricos como Philippe Ariès (2014) e Manuel Castells (1999) se empenharão em responder a esse questionamento. Conforme os autores, ao não darmos espaço para morte em nosso dia a dia, somos afastados de seu sentido e significado mais profundo, vivendo como se a finitude não existisse. Essa angústia faz com que a espécie tente afastar a morte de sua rotina ou “encobri-la” na vida cotidiana, como afirma Heidegger (2005, p. 34-37).

Por tudo isso, voltamos, neste capítulo um olhar atento a algumas das muitas *reflexões teóricas* produzidas sobre a morte. Nesse percurso, considerando ser a morte intangível e invisível, verificamos como a ciência encara o fim da vida, para, com isso, descobrir os motivos pelos quais o pensamento sobre o nosso fim foi afastado de nosso cotidiano. Interessa-nos, nesse contexto, compreender alguns processos biológicos referentes à morte, de modo a perceber a questão cultural relacionada ao medo e à angústia da finitude para os seres humanos. Para isso, dedicamos o próximo item ao estudo da morte biológica e do culto aos mortos.

²³ Exemplos disso, somente neste novo milênio, foram dados pelas amplas coberturas jornalísticas do 11 de setembro, do atentado ao metrô de Londres, da explosão de um bomba durante a maratona de Boston, dos ataques ocorridos na França – ataque ao jornal Charlie Hebdo –, dos ataques coordenados em Paris e do atentado em Nice, dentre outros. As guerras são anunciadas e televisionadas, às vezes, ao vivo. O tráfico, por sua vez, causa uma guerra civil nas grandes metrópoles urbanas. Recorrendo a exemplos brasileiros, têm-se tragédias noticiadas em tempo real, como o incêndio na boate Kiss, em Santa Maria – RS, e o acidente aéreo com o time de futebol da Chapecoense.

²⁴ “Americana mata namorado com tiro em 'brincadeira' que não deu certo”. Notícia publicada em 29 de junho de 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-40441518>>. Acesso em 12 ago. 2017.

2.1 Morte biológica e culto aos mortos

“No dia seguinte ninguém morreu”. É com essa frase que José Saramago (2005) inicia seu romance *As intermitências da morte*, no qual ele descreve uma morte que entra em crise e simplesmente para de trabalhar em determinado país. Na obra, o autor aborda os paradoxos da ausência da morte. Vemos aí os vários problemas que a falta dela causa. Ao relatar as reações de diversas instituições – Igreja, Governo, hospitais, seguradoras, família, etc. –, o escritor vai além de uma mera reflexão existencial e constata que a morte é uma condição essencial da vida.

Os conceitos de morte transformaram-se com o passar dos tempos. Segundo o dicionário Merriam Webster Online Medical Dictionary²⁵ (on-line), a morte é “a cessação irreversível de todas as funções vitais, especialmente como indicado pela paralisação do coração, da respiração e da atividade cerebral”. Existem muitos sinônimos para tratar a morte. Vários desses termos referem-se a ela de uma maneira eufemística e são usados com o intuito de abrandar seu peso e sua gravidade. Bauman (2008, p. 44), por exemplo, afirma que a morte é a “Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... *O fim de tudo*”. O dicionário de sinônimos on-line²⁶ traz três grandes sentidos para a morte – fim da vida, fim ou desaparecimento e sofrimento intenso – e uma lista com mais de quatro dezenas de termos que podem ser usados em seu lugar.

Biologicamente, a morte é o processo irreversível de interrupção das atividades biológicas necessárias à caracterização e à manutenção da vida de um ser outrora considerado vivo. É a cessação definitiva da vida de um organismo devido à sua impossibilidade orgânica de manter o processo homeostático²⁷. Trata-se do final, ou do desaparecimento, de um organismo vivo criado a partir de seu nascimento, ou, nas palavras de Schopenhauer, criado a partir do impulso sexual.

Aparentemente, a finalidade biológica de todo ser vivo é morrer. E uma vez morto, aparece outro atributo da morte: a irreversibilidade. Apesar de existirem alguns casos curiosos

²⁵ Cf. <<http://c.merriam-webster.com/medlineplus/death>> (on-line). Acesso em jun. 2017.

²⁶ Cf. Dicionário de sinônimos on-line: <<http://www.sinonimos.com.br>> (on-line). Acesso em jun. 2017.

²⁷ Homeostasia ou “homeostase é a condição de relativa estabilidade da qual o organismo necessita para realizar suas funções adequadamente para o equilíbrio do corpo”. Cf. site TodaBilogia.com: <<https://www.todabiologia.com/anatomia/homeostase.htm>> (on-line). Acesso em jun. 2017.

sobre a fronteira entre a vida e a morte em algumas espécies, a morte física é sempre e necessariamente irreversível, pois a ciência não evoluiu a ponto de possibilitar que se traga novamente à vida um organismo morto. Assim, as únicas certezas que podemos ter são a de que a morte chegará para todos nós e a de que ela será definitiva.

Existe um processo biológico, chamado apoptose, imprescindível para o bom desenvolvimento das plantas e dos animais. A apoptose é um código de autoextermínio celular que permite que outras células nasçam. Trata-se da morte celular programada. Por definição, consoante Vasconcelos (2000, on-line), ela é “um tipo de 'autodestruição celular’”. O termo tem origem grega e refere-se à queda das folhas das árvores no outono, “um exemplo de morte programada fisiológica e apropriada que também implica em renovação”. Ela “consiste em um tipo de morte programada, desejável e necessária, que participa na formação dos órgãos e que persiste em alguns sistemas adultos como a pele e o sistema imunológico”, o que significa que a morte já nasce dentro de nós, dentro de cada indivíduo, devido a esse estranho processo celular. Carregamo-la em nosso interior durante toda nossa vida, ou seja, há algo dentro de nós que nos conduz à nossa finalidade primordial: morrer.

De maneira um pouco diferente, mas com a mesma ideia de que a morte vem de dentro, Ariès cita alguns textos usados por pregadores para incutir medo e horror da morte aos ainda não convertidos. Dentre eles, há textos artísticos nos quais os poetas da época não hesitaram em “estabelecer uma relação nova entre a decomposição do corpo depois da morte e as manifestações habituais da vida” (ARIÈS, 2014, p. 157). Para um deles em especial, P. de Nesson, citado por Ariès, “a podridão que se apodera dos cadáveres não vem da terra” mas sim “sai do interior do homem”. É como se ela (a morte, a podridão, etc.) já estivesse ali “desde a origem”. É o que Ariès reconhece como “a morte intravital”, tal como proferida por V. Jankélévitch, ou seja, “procura-se 'a morte nas profundezas da vida’” (ARIÈS, 2014, p. 158).

Procurar algo em seu oposto é o que a humanidade tem feito ultimamente e que o historiador Ariès chamou de “a morte invertida”. Para ele, dois traços são distintivos desse afastamento da morte de nosso cotidiano. O primeiro deles é o caráter de oposição a tudo o que precedera. Antigamente, a morte de um homem modificava solenemente o espaço e o tempo de uma comunidade. Ocorriam as últimas visitas ao moribundo, acendiam-se velas. Após a morte, afixavam-se avisos de luto. O período de luto era cheio de visitas e só depois desse processo as coisas voltavam aos seus devidos lugares. Nos dias de hoje, “a sociedade expulsou a morte” de sua cotidianidade. “Nada mais anuncia que alguma coisa aconteceu na cidade”. Segundo o historiador, “a sociedade já não faz uma pausa, o desaparecimento de um

indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (ARIÈS, 2014, p. 756). É o extremo oposto do que havia anteriormente.

O segundo aspecto é a velocidade com que essa mudança ocorreu. Ariès ressalta que as mudanças na morte ocorreram lenta e vagarosamente durante um milênio. Entretanto, a mudança relacionada ao afastamento da morte do nosso dia a dia ocorreu somente nas últimas décadas.

Conforme Ariès (2014, p. 28-29), as sociedades dedicadas à tecnologia e à felicidade, como a contemporânea, não dão espaço para a morte. Segundo o autor, existem duas maneiras de não se pensar a morte: a da nossa “civilização tecnicista que recusa a morte e a interdita” – daí advêm as tentativas dos séculos XIX e XX de sentimentalizar e até mesmo de ignorar sua presença – “e a das civilizações tradicionais, que não é uma recusa, mas a impossibilidade de pensar intensamente na morte, porque ela está muito próxima e faz parte, indiscutivelmente, da vida cotidiana”.

Estamos vivendo em uma sociedade tecnicista de recusa e interdição da morte. Para o historiador, tudo começa pelo fato de não quisermos anunciar ao moribundo sua morte iminente. Essa “mentira” encobre a morte – do mesmo modo que Heidegger (2005) constata – e a afasta de nosso convívio. Outro fenômeno importante que aparece juntamente com a ocultação da morte pela doença e pela mentira é a morte suja e inconveniente. A descrição de odores e a natureza de tratamentos tornam a doença de Ivan Ilitch, personagem de Tolstói, “além de repugnante, inconveniente e inoportuna” (ARIÈS, 2014, p. 767), tal como os poetas macabros dos séculos XV e XVI descreviam a morte, com a diferença de que estes falavam sobre a decomposição *post mortem*, assunto que agora fora transferido para a pré-morte, para a agonia. Segundo Ariès (2014, p. 767), isso ocorreu porque “a limpeza se tornou um valor burguês”, e esse é um dos motivos que nos levam a transferir a morte para o hospital, um local limpo, asséptico, higiênico e estéril.

Ao relatar sobre as dificuldades de se “resguardar o quarto do moribundo contra as simpatias desastradas, as curiosidades indiscretas de tudo o que ainda persistia fortemente nas mentalidades, em matéria de participação pública na morte”, Ariès (2014, p. 769) afirma que a sociedade passou, no início do século XX, a levar mais conforto, intimidade e assepsia aos que estavam prestes a morrer. Os moribundos deixam de morrer em casa e passam seus últimos momentos em um hospital. Essa mudança também se deve ao fato de que o peso dos cuidados e das repugnâncias outrora suportados e compartilhados por toda uma pequena sociedade de vizinhos e amigos passou a ser limitado aos parentes mais próximos e, às vezes, apenas ao casal. Para o historiador, “os progressos tardios da cirurgia, os tratamentos médicos

prolongados e exigentes, o recurso aos aparelhos pesados conduziram, com mais frequência, o doente em estado grave a permanecer no hospital”. Ou seja, o quarto do moribundo passou do lar para o hospital e essa troca foi “aceita, estendida e facilitada pelas famílias com a sua cumplicidade”, o que se deu “por razões de ordem técnica e médica” (ARIÈS, 2014, p. 769-770). E a partir da transferência para os hospitais, chegamos ao triunfo da medicalização.

Nesse contexto, se a mentira mantinha o doente na ignorância e o colocava à parte, e se “a partir da guerra de 1914, [ocorreu] a interdição do luto e de tudo que na vida pública lembra a morte” (ARIÈS, 2014, p. 787), o momento do fim continuava a ser uma característica tradicional, o que se percebe verdadeiro até o nosso tempo. É a última das características a ruir.

Seu declínio começa a partir de 1945, quando “o progresso bem conhecido das técnicas cirúrgicas e médicas” (ARIÈS, 2014, p. 787) tornara-se essencial à manutenção da vida, principalmente em seu estágio final. É no hospital que o moribundo, comparado a um operado grave, é mantido longe de suas privações por meio de tubos. Para Ariès (2014, p. 788), “a morte no hospital é, ao mesmo tempo, consequência do progresso das técnicas médicas de abrandamento de sofrimento e da impossibilidade material de aplicá-las em casa”. A transferência dos moribundos ao hospital gerou implicações, precipitando uma evolução que foi levada às mais extremas consequências.

Tudo isso nos leva a crer que estejamos passando por uma mudança de paradigma, conforme nos informa Castells (1999, p. 544-545), devido a duas tendências das ciências médicas: a prevenção obsessiva e a luta até o fim. A primeira delas transforma todo estudo científico que relacione saúde humana e sociedade em um guia ou uma receita para melhorar a vida do cidadão, “o que, com a cooperação da mídia, transforma cada vez mais a sociedade em um ambiente simbolicamente saneado”. A segunda é a incansável batalha médica para prolongar a vida humana tanto quanto possível. Ambas as medidas são paliativas e nos fazem acreditar que vivemos como se a morte não existisse, apesar de ela ser nossa única certeza.

Se antigamente o momento da morte era um trespasse praticamente instantâneo, na contemporaneidade, “o tempo da morte prolongou-se e se subdividiu ao mesmo tempo” (ARIÈS, 2014, p. 789). Segundo o historiador, não bastam mais os antigos sinais de reconhecimento da morte, tais como a parada do coração e a interrupção da respiração. Existem também a morte cerebral, a morte celular e a morte biológica. Ariès relata, ainda, que o tempo da morte pode ser prolongado pelo médico, conforme sua própria vontade. A partir dessa possibilidade, mesmo que não possa ser suprimida, a morte passou a ser retardada em dias, meses e até anos. O historiador lamenta o fato de que esse prolongamento tenha se

tornado um objetivo e de que a equipe do hospital se recuse a “interromper os cuidados que mantêm artificialmente a vida” (ARIÈS, 2014, p. 789). Um dos grandes motivos pelos quais o século XX será lembrado no futuro é o fato de que, nele, surgiram “meios sem precedentes de salvar, prolongar e intensificar a vida” (SAGAN, 1998, p. 222).

Entretanto, levar a morte aos hospitais, retirando-a de nosso convívio cotidiano, nos faz banalizá-la e encará-la como algo “inútil”. Só interessam ao mundo contemporâneo aqueles que produzem e que podem consumir (CASTELLS, 1999). Para Bauman (2008, p. 56-59), o uso de um estratagema de marginalização das preocupações com o fim por meio de tudo que seja durável, permanente e de longo prazo, acabou por incutir nas pessoas uma falsa ideia de eternidade, transplantando para o momento presente a preocupação com o depois. Para o autor, há duas formas de fazer com que esse estratagema funcione. Uma delas é a desconstrução da morte. O fatiamento do problema da existência em problemas menores e mais fáceis de serem resolvidos parecia uma solução bastante prática e oportuna. Chegou-se até a suscitar que, em determinado momento, a humanidade não teria mais problemas a resolver, pois “até mesmo as tarefas mais grandiosas e esmagadoras, aparentemente além da capacidade humana de executá-las, já que impossíveis de apreender em sua totalidade e de confrontar diretamente, poderiam ser dissecadas numa profusão de minitarefas específicas e individualmente solucionáveis” (BAUMAN, 2008, p. 56). Ao desconstruir o problema da morte, fomos levados a esquecer do “duro e obstinado fato da mortalidade, biologicamente determinada aos seres humanos” (BAUMAN, 2008, p. 57).

Se a ideia da desconstrução era a de despir a morte de sua aura, de algo extraordinário que sempre portou, o resultado foi exatamente o contrário, pois tal ação acabou por intensificar o seu grau de terror e deu mais relevância à sua potência destrutiva. Conforme Bauman (2008, p. 58-59), a ideia de desconstrução, “em vez de suprimir a consciência da inevitabilidade da morte (seu suposto efeito) e libertar a vida dessa pressão, torna mais ubíqua e importante do que nunca a presença da morte na vida”, ou seja, a morte torna-se uma presença permanente. Não temos um só momento de descanso perante a ameaça de morte: “a luta contra a morte começa no nascimento e continua presente pela vida afora” (2008, p. 59). Enquanto prossegue, é pontilhada por pequenas vitórias mesmo que estejamos fadados a perder a última batalha. Entretanto, durante a nossa existência, a morte permanece velada.

A outra forma de funcionamento do estratagema cultural imposto pela desvalorização daquilo que ultrapassa nossa experiência existencial é a banalização da morte. Para Bauman (2008, p. 60):

A banalização leva a experiência única da morte, por sua natureza inacessível aos vivos, para o domínio da rotina diária dos mortais, transformando suas vidas em perpétuas encenações da morte, desse modo esperando familiarizá-los com a experiência do fim e assim mitigar o horror que transpira da "alteridade absoluta" – a total e absoluta incognoscibilidade da morte.

Se, portanto, a desconstrução nos fazia substituir um desafio invencível por uma multiplicidade de várias pequenas tarefas realizáveis, de maneira a fazer com que o confronto com a morte se tornasse evitável, a banalização acaba por transformar o confronto em um evento banal e cotidiano.

O historiador israelense Yuval Noah Harari leva a possibilidade dessa banalização ao extremo. Na obra *Sapiens* (HARARI, 2017b, p. 257-426), o autor faz considerações sobre como a tecnologia moderna pode acabar com a nossa espécie, pelo menos da maneira como a conhecemos hoje, uma vez que ela avança em engenharia genética, imortalidade – que podemos considerar como o último dos passos na banalização da morte – e vida não-orgânica. Nas palavras do historiador, os humanos tornaram-se deuses, pois podem criar espécies.

Afirma o autor (2017b, p. 274) que “até a Revolução científica [ocorrer], a maioria das culturas humanas não acreditava em progresso”, e todos nossos mitos e lendas, tais como a história da Torre de Babel, a de Ícaro e a do Golem, “ensinavam as pessoas que qualquer tentativa de ir além das limitações humanas inevitavelmente levaria a frustração e a desastre”. Quando a humanidade admitiu sua ignorância e percebeu que havia muita coisa importante, ainda, para se conhecer, pudemos começar a experimentar o que chamamos de progresso. Desde então, “a pobreza, a doença, as guerras, a fome, a velhice e a própria morte não eram o destino inevitável da humanidade. Eram simplesmente frutos de nossa ignorância” (HARARI, 2017b, p. 275).

O historiador comenta sobre o Projeto Gilgamesh, que ele considera a busca pela cura da morte, a última das doenças a ser curada. O projeto nada mais é do que a busca pela imortalidade, ou seja, a banalização completa e total da morte tal como a conhecemos. Nessa direção, Harari afirma que a maioria das religiões e ideologias aceitava a morte como destino inevitável da humanidade. Assim, a humanidade aprendeu que, quando criaram os homens, os deuses estipularam a morte como seu destino inevitável e que o homem deveria aprender a conviver com isso. Os cientistas, contudo, não aceitaram essa visão derrotista, concebendo a morte apenas como um problema técnico, passível de ser resolvido, pois as pessoas morrem “em decorrência de uma série de falhas técnicas: um ataque do coração, um câncer, uma

infecção” (2017b, p. 277). Para Harari (2017b, p. 277), a humanidade está a caminho de se tornar “amortal”, pois:

Nossas mentes mais brilhantes não estão desperdiçando tempo tentando dar significado à morte. Em vez disso, estão ocupadas investigando os sistemas fisiológico, hormonal e genético responsáveis pelas doenças e pela velhice. Estão desenvolvendo novos medicamentos, tratamentos revolucionários e órgãos artificiais que prolongarão nossa vida e, talvez, um dia vencerão a própria Morte.

O historiador ainda ressalta que “O principal objetivo da Revolução Científica é dar à humanidade a vida eterna” (HARARI, 2017b, p. 277). Não sabemos ainda quanto tempo isso vai levar para acontecer, mas, segundo o estudioso, quando olhamos para o pouco que sabíamos sobre tudo em 1900 e para o quanto alcançamos em termos científicos em apenas um século, “há motivo para otimismo” (HARARI, 2017b, p. 278). Sobre a prorrogação do tempo de vida, o autor pondera que isso ainda vai demorar a acontecer, mas acredita que essa é uma possibilidade, pois hoje há “várias pessoas no Vale do Silício e afins” que pensam que podem viver 200, 500 ou mil anos. Para Harari (2017a, s/p), “isso é muito sério, não é só uma fantasia”, pois “eles investem bilhões de dólares nessa ideia”, afirmou o pesquisador²⁸.

Para Bauman (1998, p. 192), “é a implacável realidade da morte que torna a imortalidade uma proposta atraente, mas é a mesma realidade que torna o sonho da eternidade uma força ativa, um motivo para a ação”, ou seja, é o fato de sermos mortais que nos faz buscar a imortalidade. Estamos buscando, sempre, o contrário daquilo que temos²⁹, e, por isso, nunca a alcançaremos. Para ele (BAUMAN, 1998, p. 192), a imortalidade é “uma condição antinatural”, pois “realizar o sonho [de tornar-se imortal] exigiria muito esforço e estratégia inteligente. E a história humana estava abarrotada de tais esforços, ditados por duas estratégias básicas. A primeira era coletiva. (...) A segunda estratégia era individual”.

A primeira estratégia é assegurada por cada um e por todos os membros de uma instituição coletiva – a Igreja, a nação, o partido, a causa – que, à custa da própria vida, afiançam a imortalidade das totalidades humanas das quais fazem parte e às quais pertencem.

²⁸ HARARI, Yuval Noah. *Conversa com Bial*, entrevista televisiva apresentada em 21 de julho de 2017, concedida a Pedro Bial. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cwceT9z0WPw>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

²⁹ Tal como a apoptose, explicitada anteriormente, que “carrega” a morte dentro de um ser vivo e tal como a “identidade de opostos”, explicitada por Hegel, que será discutida no próximo item.

Considera-se, então, que a morte não foi em vão, ou seja, a morte individual dissolve-se para servir à imortalidade do grupo.

Já a segunda mostra que alguns indivíduos podem sobreviver à morte – ou seja, manter-se vivo na memória das gerações posteriores. Essa vida póstuma pode durar tanto tempo quanto existirem homens com memória para lembrar deles. Entretanto, somente pessoas que tenham realizado feitos *individuais* que ninguém mais realizou poderão ser lembradas. Para o autor, apenas dois tipos de feitos são preservados pela memória: as realizações de governantes e líderes e os empreendimentos de autores, tais como filósofos, poetas e artistas.

Para Bauman (1998, p. 193),

[...] nenhuma das duas estratégias poderia sair incólume da revolução moderna, que Michel Foucault descreveu como, antes de tudo, o entrincheiramento do poder *individualizante*, o poder que em princípio constituiu *todos* os seus objetos como indivíduos, empregando técnicas de poder que exigiam que a responsabilidade individual pela formação e exercício das identidades fosse, simultaneamente, o direito e dever de todos, e que providenciaram para que a exigência fosse cumprida. A modernidade era uma força democrática (populista?) – ao transformar todos os seres humanos em indivíduos *de facto* ou *in spe*. Mas a fórmula da imortalidade coletiva requeria a supressão da individualidade, ao passo que a fórmula da imortalidade individual somente tinha sentido enquanto a individualidade permanecesse o privilégio dos poucos.

O autor afirma que a vontade de imortalidade levou o humanismo a atrofiar-se “até o nada”, de modo que o altivo e arrogante ‘eu sou’ ‘degenerou naquele de um inválido crônico que acompanha a vida da janela do hospital” (BAUMAN, 1998, p. 194), que é exatamente o que ocorre com a humanidade nos dias de hoje, pois ainda não encontramos a cura para a morte. Ela continua sendo, na pior – ou melhor – das hipóteses, inevitável para todos. Entretanto, somos levados a alongar a vida, viver cada vez mais, mesmo não possuindo as condições necessárias para que isso ocorra de uma forma prazerosa ou digna. Pelo contrário, tornamo-nos doentes crônicos, sem solução, mas gratos por “ainda estarmos vivos”, mesmo que estejamos próximos de cruzar o limite da vida, nosso último horizonte.

Outrossim, os ritos fúnebres de antigamente, plenos de significado, também se transformaram através dos tempos, num processo asséptico e terceirizado devido à perda de sua capacidade simbólica e, hoje, a noção de imortalidade é a do mecanicismo: não precisamos nos preocupar com a morte porque a medicina – ou a biotecnologia – vai nos salvar; não precisamos pensar na morte porque ela encontra-se aquém de nosso horizonte simbólico. E isso traz consequências nefastas para a humanidade, tais como a priorização, por

parte dos seres humanos, do viver somente o momento presente, de tal modo que a vida deixe de ser reflexiva. A imortalidade, portanto, seja ela uma realidade para um futuro não muito distante, tal como previu Harari, ou apenas uma ideia utópica, tal como proferiu Bauman, é uma maneira de tentar afastar a morte de nosso convívio.

Se essas nossas tentativas de afastamento tornam-se inócuas, acabamos por afastar a morte fisicamente ao levarmos os corpos aos cemitérios, onde ficarão até que seus restos mortais deixem de existir. Nossos entes queridos – ou o que restou fisicamente deles – ficarão por lá. Os cemitérios são a representação física e visível da morte em nossa sociedade. Não à toa, eles foram cada vez mais afastados da cidade ou situados em locais marginais.

Para entendermos como e por que isso ocorreu, voltamo-nos ao estudo do classicista francês Fustel de Coulanges (1830-1889). Em *A cidade antiga* (1998) – livro originalmente publicado em 1864 –, uma de suas obras mais conhecidas, o pesquisador investiga o nascimento e a evolução da cidade-Estado, e as suas instituições jurídicas, familiares, políticas e religiosas, buscando suas origens. O autor procura pelos ritos que acompanharam a civilização ocidental, desde os primórdios da sociedade indo-europeia, que teria dado origem às civilizações grega e romana.

Coulanges (1998, p. 7-34) mostra que a religião surgiu como uma forma de cultuar os ancestrais. Quando o homem percebeu a possibilidade do infinito, pressupôs, então, a existência de uma alma que sobrevivia, que continuasse subsistindo após a morte. Cada família era responsável por seus mortos. Cada lar possuía um altar com fogo sagrado, que deveria estar sempre aceso. Em troca de favores e deferências aos seus antepassados, os vivos prosperariam, teriam fartura e boa saúde durante a vida. E todos esses rituais de celebração dos mortos começou nas casas das próprias famílias, não sendo um culto público³⁰.

O autor afirma que a raça indo-europeia, que originou os gregos, os romanos e os hindus, não acreditava que tudo se findava para o homem com a morte. As gerações antigas acreditavam em uma segunda existência após a vida terrena. A morte não era uma decomposição do ser, apenas uma mudança de existência.

Segundo essa crença, a alma humana não passava sua existência em um outro mundo; ela continuava junto dos homens, vivendo embaixo da terra. Conforme o autor (COULANGES, 1998, p. 8-9), há registros de ritos fúnebres que testemunham o fato.

³⁰ Diferentemente do que ocorre nos dias de hoje, pois, segundo Ariès (2014, p. 708), desde o séc. XIX, “o cemitério [...] torna-se um local de visita e de meditação”.

No final da cerimônia fúnebre havia o costume de chamar por três vezes a alma do morto (...). Faziam-lhe votos de vida feliz debaixo da terra. Dizia-se a ele por três vezes: Passa bem. E acrescentava-se: Que a terra te seja leve! A tal ponto se acreditava em que o mesmo ser ia continuar a viver debaixo dessa terra e lá conservando o usual sentimento de bem-estar e de sofrimento!

Coulanges afirma, ainda, que é justamente por se acreditar numa vida além-morte, embaixo da terra, que se enterravam os mortos com seus objetos pessoais ou aqueles que lhe fossem necessários na próxima vida. Devido a essa atitude, Ariès (1995, p. 14) declara que “nosso conhecimento das antigas civilizações pré-Cristãs advém, em grande parte, da arqueologia funerária, dos objetos encontrados nos túmulos”³¹.

Dessa crença antiga – a de que a morte era uma segunda existência –, surgiu a necessidade de sepultamento, pois “a alma que não tivesse o seu túmulo não teria morada. Era errante” (COULANGES, 1998, p. 9-10). Para fixar a alma em sua morada subterrânea era necessário cobrir o corpo morto com terra. Entretanto, não bastava confiar o corpo à terra, fazia-se necessário obedecer a ritos tradicionais e pronunciar determinadas fórmulas³² que fixavam e encerravam as almas dentro dos túmulos, pois “um dos objetivos dos antigos cultos funerários era evitar que o falecido *voltasse* para perturbar os vivos”³³, conforme destaca o historiador Phillipe Ariès (1995, p. 14).

Os homens daquela época temiam que, após suas mortes, os devidos ritos não fossem observados, motivo de amargas inquietações: “Temia-se menos a morte do que a privação da sepultura” (COULANGES, 1998, p. 11), pois é nesta que se encontra o descanso e a felicidade eterna. Esse era um dos castigos mais terríveis para punir grandes criminosos na antiguidade. Segundo Coulanges (1998, p. 11), “punia-se-lhes assim a sua própria alma, inflingindo-lhe (sic) um suplício quase eterno”.

Se a primeira opinião foi a de que a criatura humana vivia na sepultura, que a alma não se separava do corpo, e que permanecia unida à parte do solo onde os ossos estavam enterrados, havia também outra crença antiga: a de que os mortos dependiam dos vivos para alimentarem-se. Por esse motivo, “em certos dias do ano, se leva a refeição a cada túmulo” (COULANGES, 1998, p. 12). Segundo o classicista francês, há registros de que sobre os túmulos eram depositados “pastéis, frutas, sal”, além de “verterem o leite, o vinho e algumas

³¹ Cf. original: “Our knowledge of the ancient pre-Christian civilizations comes in large part from funeral archeology, from objects found in tombs”.

³² É o mesmo pressuposto proferido por Bourdieu em *As economias das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*, EDUSP, 1996, sobre o poder da linguagem (Cf. JAPPE, 2005).

³³ Cf. original: “One of the aims of the ancient funeral cults was to prevent the deceased from *returning* to disturb the living”.

vezes o sangue de uma vítima” (COULANGES, 1998, p. 12), tal como vemos fortemente marcado na cultura mexicana, no *Dia de los muertos*.

Essa, entretanto, não se tratava de uma comemoração entre os vivos, pois o alimento era destinado exclusivamente ao morto. Era uma infâmia mexer nesses alimentos, os quais eram postos no túmulo, quando certas fórmulas rituais eram pronunciadas, por meio das quais os mortos eram convidados a tomarem a refeição. Segundo Coulanges (1998, p. 14), “essas crenças são muito antigas e apresentam-se a nós como falsas e ridículas”, entretanto, elas tornaram-se, em muito pouco tempo, normas de conduta. Alimentar os mortos não dependeu da boa vontade ou capricho dos vivos, “foi obrigatório”. Dessa forma, estabeleceu-se toda essa “religião da morte, cujos dogmas cedo desapareceram, durando, no entanto, os seus ritos até o triunfo do cristianismo” (COULANGES, 1998, p. 14).

Os mortos eram considerados entes sagrados. Era como se cada morto fosse um deus digno de admiração, mesmo que não tivesse sido um homem virtuoso em vida, “tanto era deus o mau como o homem de bem” (COULANGES, 1998, p. 15), algo que continuamos a fazer até os dias de hoje: basta a morte para expirar certas culpas e/ou pecados de uma pessoa. O peso da morte ainda é grande e tem esse poder. Diante de seus túmulos, considerados templos, havia altares para sacrifícios. Era lá que o deus – o morto sagrado – permanecia sepultado.

O culto aos mortos era encontrado nas mais diversas culturas antigas, não somente nas gregas e romanas, mas também entre “os sabinos e entre os etruscos; [...] também entre os arianos da Índia” (COULANGES, 1998, p. 15). Todas essas culturas ofereciam dádivas aos seus antepassados. Os hindus ofereciam banquetes aos mortos e acreditavam que eles proporcionavam grande alegria aos mortos, o que significa que os hindus, antes de acreditar na separação entre corpo e alma (metempsicose), pensaram como os ocidentais, que acreditavam na existência vaga e indecisa da criatura humana invisível, mas não imaterial, que exigia dos mortais comida e bebida.

Para os hindus, as oferendas deveriam ser levadas regularmente, do contrário, a alma sairia de sua morada de paz, tornar-se-ia errante e atormentaria os vivos. Gregos e romanos tinham a mesma opinião: se deixassem de oferecer um banquete fúnebre, seus mortos sairiam de seus túmulos e, como sombras errantes, seriam ouvidos gemendo na noite silenciosa. Censurariam e castigariam os vivos mandando-lhes doenças ou esterilizando a terra. O sacrifício, a oferta de alimentos e a libação levariam a alma de volta à sua morada de paz.

Segundo Coulanges (1998, p. 18):

Esta religião dos mortos parece ter sido a mais antiga que existiu entre estes povos. Antes de conceber e de adorar Indra ou Zeus, o homem adorou os seus mortos; teve-lhes medo e dirigiu-lhes preces. Parece que o sentimento religioso do homem começou com este culto. Foi talvez por via da morte que o homem pela primeira vez teve a idéia do sobrenatural e quis tomar para si mais do que lhe era legítimo esperar da sua qualidade de homem. A morte teria sido o seu primeiro mistério, colocando o homem no caminho de outros mistérios.

Conforme observado, foi por meio do culto aos mortos que o homem imaginou o sobrenatural e quis acreditar em coisas que ultrapassavam a visão de seus olhos, ou seja, “mais do que era legítimo esperar de sua qualidade de homem”. Esse sobrenatural é aquilo que se encontra além do horizonte. Se a morte foi o primeiro desses mistérios para a humanidade e fez caminho para outros mistérios – ou outras perspectivas ou pontos de vista –, foi ela, também, que fez o homem elevar “o seu pensamento do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do humano ao divino” (COULANGES, 1998, p. 18), superando clivagens tradicionais e dicotômicas arraigadas em nosso pensamento.

Do mesmo modo que cultuavam os mortos, os antigos também veneravam o fogo, que consideravam sagrado. Exigia-se que o fogo fosse mantido constantemente sobre o altar, pois uma vez que fosse apagado, deixava de existir o deus. É evidente que esse costume de manter continuamente o fogo aceso diante do altar prendia-se a alguma antiga crença. As regras e os ritos então observados mostram que não se tratava de um costume qualquer. Aqueles homens viam algo mais no fogo que ardia em seus altares. O fogo era algo divino, que era adorado e cultuado.

Via-se, assim, no fogo, um deus benfazejo, que mantinha a vida do homem; um deus rico, que o alimentava com seus dons; um deus forte, que protegia a casa e a família. Em presença de algum perigo, procurava-se nele o refúgio. Era o fogo que enriquecia a família. No infortúnio, o homem queixava-se ao fogo, e o repreendia. Na felicidade, dava-lhe graças. O soldado que voltava da guerra agradecia-lhe por haver escapado dos perigos. O homem não saía jamais de casa sem dirigir uma prece ao fogo sagrado; de volta, antes de rever a mulher e abraçar os filhos, devia inclinar-se diante do altar e invocar os espíritos familiares.

O fogo recebia oferendas e as consumia e esse era um momento solene de invocação do deus, momento em que ele fazia-se presente: “ninguém duvidava da sua presença na cerimônia” (COULANGES, 1998, p. 21). O autor destaca que esse culto era encontrado,

também, entre os hindus. A divindade do fogo chamava-se Agni, em nossa opinião, muito próxima da raiz de “ígneo”³⁴, relativo ao fogo.

Na opinião de Coulanges (1998, p. 25),

[...] verdadeira prova de antiguidade destas crenças e destas práticas, temo-la no fato de encontrá-las, ao mesmo tempo, entre os homens das margens do Mediterrâneo e entre os moradores da península indiana. Certamente os gregos não tomaram dos hindus esta religião, nem os hindus a aprenderam dos gregos. Mas gregos, itálicos e hindus provinham de uma mesma raça; os seus antepassados, em época muito afastada, moraram conjuntamente na Ásia Central. E aí pela primeira vez se formaram essas crenças e se estabeleceram estes ritos. A religião do fogo sagrado data, pois, de época remota e obscura, quando ainda não existiam gregos, nem itálicos, nem hindus, havendo apenas os arianos. Quando as tribos se separaram umas das outras, trouxeram consigo esse culto comum, levando-o umas, até as margens do Ganges e trazendo-o, outras, para as costas do Mediterrâneo. Mais tarde, entre as tribos divididas, e não existindo entre estas qualquer quaisquer relações recíprocas, umas adorando Brama, outras Zeus, outras ainda Juno, cada um dos grupos imaginou seus deuses. Mas todos mantiveram como tradição esta religião primitivamente concebida e praticada, conjuntamente, no berço comum de sua raça.

Segundo o autor, o culto ao fogo é uma prática mais antiga do que se possa imaginar. Ela não remonta aos gregos, aos romanos ou aos hindus, mas ao povo que as deu origem. Sendo assim, o fogo sagrado manteve-se como o atributo divino mais acessível ao homem. E, nas palavras de Coulanges, (1998, p. 25), “se relacionarmos este culto do fogo sagrado com o culto dos mortos, há pouco aqui falado, surgem-nos os dois em estreita correspondência”. Para ele, o culto ao fogo sagrado “nos leva de novo ao culto dos mortos. Estavam tão estreitamente associados que a crença dos antigos fazia deles uma religião. Lar, Demônios, Heróis, Deuses, lares³⁵, tudo se acha confundido” (COULANGES, 1998, p. 26). Ou seja, aqueles a quem os antigos chamavam de lares ou heróis, não eram senão as almas dos mortos, às quais os homens atribuíam poder sobre-humano e divino.

Vale ainda destacar que a palavra “lar” referia-se, também, ao lar doméstico, à casa dos vivos, local onde o culto ao fogo sagrado e o culto aos mortos acontecia. “Deuses lares” nada mais são que os deuses da casa, deuses (ou antepassados mortos) pertencentes à família que nela reside. Segundo o autor, “a lembrança de alguns destes mortos sagrados achava-se sempre ligada ao lar. Adorando um, não podia esquecer-se do outro” (COULANGES, 1998,

³⁴ Segundo o dicionário Houaiss (2003, p. 282), ígneo significa aquilo “1. que é de fogo ou semelhante a ele; 2. produzido ou resultante da ação do fogo; 3. ardente”.

³⁵ Vale destacar que, segundo o próprio autor, “às almas humanas divinizadas pela morte chamavam os gregos de *demônios* ou *heróis*. Os latinos, por sua vez, as apelidavam *lares*, *manes*, *gênios*” (COULANGES, 1998, p. 18).

p. 27). Na concepção de Coulanges, há, nitidamente, uma relação entre o culto aos mortos e o culto ao fogo. Pode-se, pois, pensar que o fogo doméstico, na origem, nada mais foi que o símbolo do culto aos mortos, segundo o qual, sob a pedra da lareira, repousava um antepassado, que o fogo ali se acendia para honrá-lo e que esse fogo parecia mantê-lo vivo ou representava sua alma imortal.

Apesar da falta de provas, admitida pelo historiador, é certo que as gerações mais antigas renderam culto aos mortos e ao fogo sagrado do lar, tirando daí seus deuses, “não da natureza física, mas do próprio homem, e apresentando, como objeto de adoração, o ser invisível que está em nós, a força moral e pensante que anima e governa o nosso corpo” (COULANGES, 1998, p. 27), ou seja, a nossa alma. Entretanto, essa religião não foi sempre tão forte e poderosa, ela foi enfraquecendo aos poucos, mas não desapareceu por completo, tão profundamente arraigada nessa raça que originou helenos, itálicos e hindus que somente foi vencida com o advento do cristianismo.

Por fim, Coulanges afirma que não se deve comparar essa religião antiga com as religiões fundadas em civilizações mais avançadas. Atualmente, as religiões exigem duas premissas: a de que se tenha apenas um deus e a de que se dirija a todos os homens e seja acessível a todos sem se afastar de nenhuma classe ou raça. Entretanto, não era o que havia antigamente. Orações e adorações eram oferecidas a mais de um deus, mesmo que esses deuses não aceitassem a adoração de todos os homens. Os deuses não se apresentavam como sendo do gênero humano. Segundo Coulanges (1998, p. 28), “A religião era puramente doméstica”: cada deus só poderia ser adorado por apenas uma família.

Para Coulanges (1998, p. 29), “o culto dos mortos representa, autenticamente, o culto dos antepassados”, ou seja, o ato só podia ser observado pelos familiares de cada morto, os funerais só podiam ser vistos pelos parentes mais próximos e acreditava-se que o falecido só aceitava as ofertas feitas pelos seus parentes. Havia uma necessidade recíproca entre vivos e mortos, um não podia passar sem o outro. Cada família possuía o seu túmulo onde, geração após geração, seus mortos eram enterrados. Segundo Coulanges (1998, p. 30-31), durante a antiguidade, o túmulo ficava “no centro da casa, não muito longe da porta”. Desse modo, o antepassado era mantido em meio aos seus familiares, “invisível, mas sempre presente”.

Peculiar na análise de Coulanges (1998, p. 32, grifos nossos) é o fato de que “toda essa religião se limita ao interior de cada casa. *O culto não era público*”, diferentemente do que ocorre na atualidade, na qual a visita aos cemitérios é um ato público e não particular. Essa mudança é detalhada pelo historiador Phillipe Ariès. Primeiramente, o estudioso destacou a “simplicidade com que os rituais da morte eram aceitos e cumpridos, de maneira cerimonial,

claro, mas sem dramatização, sem demonstrações exageradas de emoção”³⁶ (ARIÈS, 1995, p. 12-13). O historiador afirma ainda que a humanidade morreu assim durante séculos e milênios, o que, para ele, faz a atitude tradicional perante a morte parecer bastante inerte e estática para um mundo em constante mudança. As grandes mudanças demoraram muito a acontecer.

Somente no século XVIII surgiu um novo aspecto da familiaridade com a morte: a coexistência dos vivos e dos mortos. Segundo Ariès (1995, p. 14), “este é um novo e surpreendente fenômeno, desconhecido da antiguidade pagã e até mesmo do início do Cristianismo. E é totalmente estranho para nós desde o final do século XVIII”³⁷. Apesar dessa “familiaridade” com a morte e seus mortos, com o passar do tempo, os vivos passaram a temer a morte e a mantê-la à distância. O mundo dos vivos e o mundo dos mortos deveriam manter-se apartados.

Conforme o historiador francês, na Roma antiga, a Lei das Doze Tábuas proibia o enterro *in urbe*, dentro da cidade. O código Teodosiano mantinha a mesma interdição. São João Crisóstomo chamava a atenção para que nunca se erguesse um túmulo no perímetro urbano. Devido a esses motivos “os cemitérios localizavam-se fora das cidades”, declara Ariès (1995, p. 15). Ao redor dos cemitérios, foram construídas abadias que, em seguida, foram entregues aos cuidados de monges. Devido às grandes transformações urbanas e ao crescimento das cidades, o cemitério, antes afastado, torna-se parte integrante da cidade mais uma vez. Ariès (1995, p. 17) chega a afirmar que, em uma determinada época, “a distinção entre a abadia com seu cemitério e a igreja catedral tornou-se confusa”³⁸. Com o passar do tempo, o local do enterro dos mortos acabou confundindo-se com as dependências da igreja e com os espaços públicos. Já chegou a ser, inclusive, parte da igreja: “a palavra cemitério foi mais especificamente usada para se referir à parte externa da igreja, o *atrium*”³⁹ (ARIÈS, 1995, p. 18). Durante a Idade Média, os cemitérios quase desapareceram, porém, ressurgiram por volta do século XIX e representaram o sinal de uma cultura.

Para Ariès (1995, p. 72-73):

³⁶ Cf. original: “simplicity with which the rituals of dying were accepted and carried out, in a ceremonial manner, yes, but with no theatrics, with no great show of emotion”.

³⁷ Cf. original: “This is a new and surprising phenomenon, unknown in pagan Antiquity and even in early Christianity. And it has been completely alien to us since the late eighteenth century”.

³⁸ Cf. original: “Thus, the distinction between the abbey with its cemetery and the cathedral church became blurred”.

³⁹ Cf. original: “The word cemetery was more specifically used for the outer part of the church, the *atrium*”.

A visita ao cemitério, na França e na Itália tornou-se, e ainda é, o grande contínuo ato religioso. Aqueles que não mais frequentam a igreja vão ao cemitério, onde se acostumaram a deixar flores sobre os túmulos. Lá eles meditam, o que significa que evocam o morto e cultivam sua memória⁴⁰.

Esse culto privado torna-se um ato público. O culto memorial imediatamente espalhou-se do indivíduo para a sociedade como o resultado de uma mesma onda de sensibilidade que aflorava no início do século passado. Apesar da quase total suspensão de tudo aquilo que lembre a morte, como se referiu anteriormente Bauman, “a visita ao cemitério e uma certa veneração em relação aos túmulos também persistem. É por isso que a opinião pública – e os agentes funerários – acham a cremação desagradável, porque ela se livra dos restos mortais muito rapidamente e muito radicalmente”⁴¹ (ARIÈS, 1995, p. 101). É por isso que os funerais tornaram-se uma instituição cultural e, até mesmo, nas palavras de Ariès (2014, p. 705), religiosa.

Tal culto memorialista é mostrado nas lápides e em suas inscrições. Os epitáfios eram cunhados com dois objetivos. Um deles “tradicional e didático – que ensinava a morrer”; e o outro, “um pedido ao passante para não mais rezar a Deus por aqueles mortos, mas chorá-los e, o que é completamente novo: *a visita ao cemitério*” (ARIÈS, 2014, p. 707). É como se o morto sentisse necessidade de nós, é como se ele esperasse o retorno de um coração amigo que viesse pranteá-lo, pois “é no túmulo que se virá lembrar, recolher-se, rezar, chorar” (ARIÈS, 2014, p. 708). É um lembrete, para os vivos, de que o túmulo não está vazio, e o que é mais grave, de que essa vaga sobrevivência subterrânea transforma o túmulo em um lugar de presença física. Ao tentarmos nos afastar da morte, aproximamo-nos dos mortos.

Se “o culto dos cemitérios e dos túmulos é a manifestação litúrgica da nova sensibilidade que, a partir do século XVIII, torna intolerável a morte do outro” (ARIÈS, 2014, p. 750), percebe-se que ele persiste até os dias de hoje como uma maneira de fazer com que a morte seja uma possibilidade de restituição da dignidade não abarcada durante a vida dos indivíduos. Aparentemente, “a morte restitui-lhes a dignidade” (ARIÈS, 2014, p. 752). O culto dos mortos atravessou eras e tornou-se, na atualidade, um fato cotidiano. Mesmo que

⁴⁰ Cf. original: “the visit to the cemetery in France and Italy became, and still is, the great continuing religious act. Those who no longer go to church still go to the cemetery, where they have become accustomed to place flowers on the tombs. They meditate there, that is to say they evoke the dead person and cultivate his memory”.

⁴¹ Cf. original: “The visit to the cemetery and a certain veneration in regard to the tomb also persist. That is why public opinion – and funeral directors – finds cremation distasteful, for it gets rid of the remains too quickly and too radically”.

tentemos negar e afastar a morte de nossas vidas, acabamos por fazer exatamente o contrário do que planejamos ao manter o culto aos “nossos” mortos.

2.2 Consciência da finitude, angústia e medo da morte

Os seres humanos, aparentemente, são os únicos seres a ter consciência plena da própria finitude. E essa consciência pode ser encarada de maneira otimista ou pessimista. Em nosso estudo, encontramos várias referências sobre esse fato. Elas advêm das mais diferentes áreas do conhecimento e convergem, todas, para esse sentido único. Na literatura, temos a figura do grande herói grego, Aquiles, filho de Tétis e Peleu, considerado um homem “condenado” à morte (HOMERO, 1999). A profecia sobre o guerreiro dizia que ele morreria na luta por glória e vingança. Foi o que ocorreu na guerra de Troia. Mesmo sabendo o que está para acontecer, ele não esmorece perante a dificuldade, nem perante a morte. Aquiles é consciente de sua morte, mas, mesmo assim, segue rumo à batalha que lhe custa a vida. Em seu tratado *Sobre a brevidade da vida*, Sêneca (2017, p. 25) relata a um interlocutor que “a maior parte dos mortais [...] lamenta a maldade da Natureza, porque já nascem com a perspectiva de uma curta existência e porque os anos que lhes são dados transcorrem rápida e velozmente”, ou seja, os seres humanos nascem já sabendo que um dia a vida terá um fim.

Do mesmo modo, na contemporaneidade, segundo a enfermeira Elisabeth Kübler-Ross (2008), doentes terminais são como condenados vivos. Assim como os prisioneiros destinados à pena de morte, são seres conscientes de seu passamento iminente e sabem, mais ou menos, quanto tempo de vida ainda lhes resta. Há, ainda, relatos interessantes acerca dessa consciência sobre o fim. Um deles é o de Carl Sagan sobre a proximidade da morte. O professor de Astronomia e Ciências Espaciais da Cornell University diz que já a encarou seis vezes: “E seis vezes a morte desviou seu olhar e me deixou passar. É claro que ela vai acabar me levando – como faz com todos nós. É só uma questão de quando. E como” (SAGAN, 1998, p. 232). Além disso, afirma que, se não fosse pelo risco, recomendaria a experiência a todos, pois ela é positiva e construtora do caráter. Um ano depois de tal afirmação, ele seria levado pela doença que o acometera.

O outro relato que põe em circulação a reflexão – e a consciência – a respeito da morte vem da lição final de Randy Pausch. Ao ser diagnosticado com um câncer de pâncreas, um dos tipos mais raros e agressivos, Randy, encarando a morte, acabou por não deixar a

raiva nem o medo tomarem conta de si. Ao invés disso, deu sua última palestra e transformou-a em um livro que virou um best-seller – *A lição final* –, viajou com suas crianças e esposa e tentou aproveitar ao máximo o tempo que lhe restava. Ao ser questionado por uma entrevistadora se houve momentos em que quis se trancar no quarto e em que desejou nunca mais sair, ele respondeu negativamente. Apenas salientou que pensava: “logo, alguém vai empurrar minha família morro abaixo e eu não estarei lá para segurá-los. E isso parte meu coração. Mas ainda tenho algum tempo para construir redes, para aliviar a queda. Então ou eu me deito e choro ou posso me dedicar a trabalhar nas redes”⁴².

Essas histórias mostram-nos que o ser humano possui (cons)ciência de seu próprio fim. Entretanto, seríamos, realmente, os únicos seres/animais a contar com essa prerrogativa? Aparentemente, sim. E tal afirmação já vem de longa data. Pascal (1984, p. 123-124), em seus pensamentos, afirmava que “mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que quem o mata, porque sabe que morre” enquanto “o universo desconhece tudo isso”⁴³. No início da *Metafísica da morte*, Schopenhauer (2000, p. 59) afirma que “o animal vive sem conhecimento verdadeiro da morte: por isso o indivíduo animal goza imediatamente de todo o caráter imperecível da espécie, na medida em que só se conhece como infinito”. Ou seja, o animal frui da imortalidade de sua espécie ao viver sem a angústia da morte, enquanto o homem tem a certeza amedrontadora da mortalidade.

Atualmente, teóricos continuam a discussão sobre o assunto. O historiador Jean Delumeau (2009, p. 23) corrobora as afirmações anteriores ao proferir que “o animal não tem ciência de sua finitude. O homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá. É, pois, o 'único no mundo a conhecer o medo num grau tão temível e duradouro’”. Além disso, Delumeau atribui a R. Caillois a afirmação de que o medo humano é sempre cambiante, múltiplo e vasto, enquanto o medo das espécies animais é sempre único, idêntico a si mesmo e eternamente imutável: o medo de ser devorado. Outro historiador francês, George Minois (2003, s/p) afirma que “o ser humano tem duas características que o diferenciam dos outros animais: é o único que sabe que vai morrer e que ri. Será que o riso não existe exatamente

⁴² “Somebody's gonna push my family off a cliff pretty soon, and I won't be there to catch them. And that breaks my heart. But I have some time to sew some nets to cushion the fall. So I crumble down and cry or I get to work on the nets”. Fala de Randy Pausch em vídeo publicitário disponível no canal de YouTube do Grupo Ediouro Publicações, que publicou o livro no Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p-YzUHtyqaU>>. Acesso em: set. 2017.

⁴³ Essa frase de Pascal, com ligeiras diferenças, também é usada pelo personagem Quincas Borba, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. No “Capítulo CXLII – O pedido secreto”, Quincas Borba afirma que a expressão de Pascal é inferior à sua, embora o pensamento e o próprio filósofo francês não deixem de ser grandes. A frase usada é “o homem tem uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo o ignora absolutamente” (ASSIS, 1997, p. 217-218).

para consolá-lo dessa amarga tristeza?”. Apesar de muito reducionista, pois sabemos que existem várias outras características específicas inerentes aos seres humanos e várias outras razões para justificar o riso, nos valeremos da ideia como um bom ponto de partida.

Nesse percurso, de maneira mais aprofundada, passamos a analisar o pensamento de Hegel, Heidegger, Bauman e Kellehear no que concerne ao assunto. Além disso, analisaremos as possíveis consequências da consciência da morte por parte dos seres humanos. Hegel (KOJÈVE, 2002) também diferencia o homem do animal em relação ao reconhecimento da própria morte. Kojève (2002) afirma que, segundo Hegel, o homem se eleva pela primeira vez acima do mero sentimento-de-si animal e chega à consciência humana de si quando aceita a morte de maneira inequívoca, quando ele aceita o risco de vida sem a necessidade de aceitá-lo, pelo fato de saber que caminha para a morte mesmo sem ser obrigado a fazê-lo. É nessa aceitação autônoma da morte que o homem transcende a si mesmo e aos outros. Se não fosse espontaneamente mortal (o que, nas palavras de Hegel, significa ser livre, individual e histórico, ou seja, total ou dialético), o homem não poderia pensar nem falar: não seria em nada diferente do animal. Conforme Kojève (2002, p. 490),

[...] afirmar que a morte humana, ao contrário do “fim” animal, é uma supressão dialética (isto é, livre, já que pode ser biologicamente prematura) equivale a afirmar, primeiro, que o homem sabe que deve morrer. O animal, a planta, e a coisa acabam “em si ou para nós”, isto é, apenas para um observador exterior. Já a morte de um homem existe também “para si”, porque ele está consciente disso. Esse fim “em e para si”, isto é, dialético ou total, que é a morte no sentido próprio do termo, só ocorre no homem; por isso o homem é mortal no sentido de ser verdadeiramente humano e essencialmente diferente do animal.

Para o filósofo, apenas o animal, ou seja, o ser não-dialético, pode sujeitar-se ao seu fim sem nunca conseguir antecipar-se a ele. Isso ocorre porque o homem transcende a sua própria existência. Sua ausência futura – sua morte – está presente em sua vida. Assim, o homem é mortal para si mesmo, e, portanto, só ele pode morrer no sentido próprio da palavra, pois é o único que pode viver sabendo que vai morrer. Em alguns casos, ele pode, inclusive, viver em função da ideia da morte (KOJÈVE, 2002, p. 490-491)⁴⁴.

⁴⁴ Consideraremos as explicações de Hegel sobre a morte com base na obra de Alexandre Kojève, *Introdução à leitura de Hegel*, na qual o autor mostra a visão do filósofo alemão principalmente em dois artigos, que são “A dialética do real e o método fenomenológico de Hegel”, do qual a citação foi extraída, e “A ideia da morte na filosofia de Hegel”.

Alexandre Kojève, em *Introdução à leitura de Hegel* (2002), faz uma análise completa da *Fenomenologia do espírito*. A obra de Kojève é, na realidade, um conjunto de anotações dele e de seus estudantes – dentre os quais George Bataille – recolhidas e publicadas por Raymond Queneau⁴⁵. A publicação traz os cursos oferecidos entre 1933 e 1939, com seus respectivos resumos. Como introdução, há um comentário do quarto capítulo da *Fenomenologia do espírito*, em que uma das principais ideias hegelianas, a do senhor e do escravo, é apresentada. Além disso, foram incluídos mais três apêndices, e os dois primeiros interessam diretamente para esta tese.

No primeiro deles, “A dialética do real e o método fenomenológico de Hegel” (2002, p. 421-494), Kojève analisa o movimento dialético proposto por Hegel. Nele, o autor explica a dialética afirmando que Hegel acha que “o próprio real é dialético, e o é porque implica, além da identidade, um segundo elemento-constitutivo fundamental que Hegel chama de negatividade” (KOJÈVE, 2002, p. 445), além de indicar que “identidade e negatividade são duas categorias ontológicas primordiais e universais”. Em seguida, explica que, devido à *identidade*, todo ser permanece sempre o mesmo, eternamente idêntico a si mesmo e diferente dos outros, mas, em virtude da *negatividade*, um ser idêntico pode contestar ou anular sua identidade consigo mesmo e tornar-se diferente do que é, e até seu contrário. Porém, ele não pode ser as duas coisas ao mesmo tempo, pois, se assim for,

[...] ele não é nem uma nem outra considerada separadamente. O Ser real concreto (revelado) não é nem identidade (pura, que é Ser, *Sein*) nem negatividade (pura, que é nada, *Nichts*), mas totalidade (que é devir, *Werden*). A totalidade é portanto a terceira categoria onto-lógica fundamental e universal: o Ser só é real ou concreto em sua totalidade, e toda identidade real concreta é a totalidade de seus elementos constitutivos, idênticos ou negadores (KOJÈVE, 2002, p. 447).

É a essa ideia que Hegel chama de identidade de opostos (NÓBREGA, 2011). As condições para a solução desse enigma são as seguintes: existe um “algo eterno” que deve ser uno e múltiplo e todas as coisas devem proceder dele; se “C” procede de “B”, e “B” de “A”, podemos dizer que “C” já estava implícito em “B” e que “B” estava contido em “A”, uma vez que dele tudo procede.

⁴⁵ Curiosamente, Maurice Merleau-Ponty, outro filósofo importante para este trabalho e suporte para a teoria de Michel Collot, também assistiu a esses cursos. Conforme Matthews (2011, p. 11), “Merleau-Ponty foi atraído no final dos anos 30 pelas palestras que o emigrado russo Alexandre Kojève deu em Paris sobre a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel”.

Isso equivale a dizer que a contradição já estava contida no elemento anterior e dele surge para criar um novo ser e/ou trazer um novo elemento, ou seja, a partir desse conflito que existe dentro de cada realidade, origina-se uma realidade nova. Segundo Nóbrega (2011, p. 41-43), “Hegel poderia dizer que a morte está na vida, idêntica à vida e oposta a ela”, entretanto, o autor alerta para o fato de que “Hegel não daria esses exemplos”, pois o filósofo “não fala aqui de coisas tangíveis e sensíveis”, explicando suas proposições de maneira mais abstrata.

Na parte final de “A dialética do real e o método fenomenológico de Hegel” (2002, p. 421-494), Kojève explicita a importância dada, por Hegel, à morte. Para que a dialética funcione, Hegel ressalta ser necessário que o homem tenha, como uma de suas principais características, a mortalidade. Ao considerar-se mortal, o ser afirma-se como dialético, o que, conforme Kojève (2002, p. 479), “significa que o homem *é e existe* na medida em que ele se suprime dialeticamente, isto é, ao se conservar e ao se sublimar”, pois “cabe a toda entidade finita (*alles Endliche*) suprimir dialeticamente a si mesma”. Ou seja, afirmar que o homem é dialético é afirmar, indiretamente, que ele é finito, e que essa finitude aparece como uma realidade fenomenológica na morte. O autor prossegue explicando que

[...] dizer que o homem se revela como indivíduo livre histórico (ou como personalidade) e que ele aparece como essencialmente mortal no sentido próprio e forte do termo é exprimir de modo diferente uma única e mesma coisa: um indivíduo livre histórico é necessariamente mortal, e um ser verdadeiramente mortal é sempre um indivíduo livre histórico (KOJÉVE, 2002, p. 479-480).

Kojève afirma, então, que, para Hegel, a morte humana é essencialmente diferente da morte animal e/ou natural. Para os humanos, a morte é uma finitude dialética, pois apenas o ser humano pode se dar conta de seu próprio fim. A humanidade é a única espécie verdadeiramente mortal, eis que é consciente disso, diferentemente dos animais, das plantas ou de algo que simplesmente se desgaste até sumir.

Kojève (2002, p. 480) cita uma passagem do jovem Hegel relativa à análise do amor, na qual existe “um trecho sobre a morte em que já aparecem os principais temas que ele vai estudar mais tarde”. Na época em que o texto foi escrito, Hegel concebia o amor como o conteúdo essencialmente humano da existência do homem. Descrever o homem como amante era, naquele momento, descrevê-lo como especificamente humano e essencialmente diferente do animal. Entretanto, na *Fenomenologia do espírito*, o amor e o desejo de amor tornaram-se

desejo de reconhecimento e luta de morte para sua satisfação. Ou seja, Hegel transforma o reconhecimento mútuo no amor em reconhecimento social e político pela ação e o que se tem aqui é uma dialética histórica na qual a realização objetiva do reconhecimento no ato sexual e no filho é substituída pela sua realização objetiva na luta, no trabalho e no progresso histórico que culmina no sábio. Assim, a realidade humana não se dá mais pelo amor, mas sim pela sabedoria ou pela ciência, ou seja, pela “compreensão discursiva ou conceptual da totalidade do Ser dado ao homem e criado por ele” (KOJÈVE, 2002, p. 482).

Em ambos os textos (tanto o que trata do amor quanto o texto da *Fenomenologia do espírito*), contudo, Hegel afirma que o que diferencia os indivíduos – entre si mesmos e de tudo o que não forem eles mesmos – é o fato de serem mortais. Ou seja, é a morte que assegura uma existência independente, autônoma e livre para os amantes. É por causa dela que o amor se realiza como uma “re-união” dialética daqueles que estão separados. Essa síntese, ou totalidade, ocorre e se integra no tempo sob a forma de diversas gerações históricas: é o filho como a síntese dos amantes.

Conforme Kojève, sabe-se que nos textos que produziu na maturidade, Hegel mantém esse vínculo indissolúvel entre, de um lado, a morte, e, do outro, a individualidade, a liberdade e a historicidade. Para o autor, o importante é ressaltar que nesse texto romântico Hegel opõe de maneira radical a morte do homem (nesse caso, dos amantes) ao desaparecimento (ou decomposição) natural das coisas, como a planta, o animal e os objetos inanimados. Este é determinado por leis que lhes são estranhas, pelo lugar natural (*tópos*) que elas ocupam no espaço. Já aquela é determinada por uma lei imanente, por uma autossupressão. Dessa maneira, o homem é a sua morte, a qual é algo que lhe pertence e que lhe é próprio, e, por isso mesmo, pode ser conhecida, desejada e/ou negada.

Pode ser conhecida porque o homem tem consciência de sua própria morte. Segundo Hegel, os amantes – enquanto seres humanos – pensam na possibilidade de separação somente “na” morte e “pela” morte, pois essa ocorre “em si” e “para si”. Já para plantas, animais ou coisas inanimadas, a morte (como desaparecimento ou decomposição) é desconhecida. Esses seres, não dotados de consciência, não sabem sobre suas mortes, pois elas acontecem “em si” e não para eles – ou, no dizer de Hegel, elas ocorrem “para nós”, homens, não para eles próprios.

Além disso, a morte pode ser *desejada* em razão de que o homem é o único ser na natureza que pode tirar a sua própria vida de maneira voluntária. No homem e na história, a morte funciona como uma obra, resultado de uma ação consciente e voluntária. Enquanto isso, na natureza, a morte é apenas um dado, pois ela simplesmente acontece. Por último, ela

pode, também, ser *negada* em razão de que o homem é capaz de querer a infinitude e a imortalidade, ou, pelo menos, é dotado da capacidade de pensar que é imortal, mesmo que temporariamente. Hegel parecia prever o futuro, pois esses dois desejos (infinitude e imortalidade) são, praticamente, inerentes à nossa sociedade contemporânea, tal como apresentado no subcapítulo anterior, com base em Ariès, Castells e Harari.

Nesse contexto, compreende-se que Hegel idealiza a morte a partir da concepção de que o pensar – ou o refletir teoricamente – sobre ela é algo intrínseco (tão somente) aos seres humanos. Para o filósofo alemão, a morte do homem é uma supressão dialética que anula, conservando e sublimando, enquanto a morte no mundo natural é uma aniquilação pura e simples.

Na mesma direção, Heidegger pontua que a morte humana e a animal são diferentes. Giorgio Agamben (2006, p. 13), ao retomar as ideias de Heidegger, relata que o filósofo alemão afirmava que o ser-em-si (também chamado de pre-sença ou *Dasein*, dependendo da tradução) era um ser-para-o-fim, ou seja, um ser destinado à morte, e, por esse motivo, estava sempre em constante relação com ela. Dessa forma, o ser-em-si é um ser-para-a-morte. Heidegger afirmava que o ser morria “facticamente e constantemente até o momento de seu decesso”. Agamben (2006, p. 13) destaca que “A morte assim concebida não é, obviamente, aquela do animal, não é, portanto, simplesmente um fato biológico. O animal, o somente-vivente (*Nur-lebenden*, p. 240), não morre, mas cessa de viver”.

Segundo Terry Eagleton (2008, p. 12), Heidegger declara, em *O ser e o tempo*, que os humanos distinguem-se dos outros seres pela capacidade de questionar sua existência. Somos criaturas para quem a existência é algo problemático. Os humanos são aqueles animais peculiares que confrontam sua própria situação como uma dúvida, um dilema, uma fonte de ansiedade, um motivo de esperança, um fardo, um dom, um pavor ou uma absurdidade. E isso não ocorre apenas porque a humanidade é ciente de sua finitude, mas talvez porque “os seres humanos sejam os únicos animais que vivam na sombra perpétua da morte” (EAGLETON, 2008, p. 12).

Esse mesmo pensamento é percebido em Zygmunt Bauman, que, na obra *Em busca da política* (2000, p. 39), reafirma o dizer do pensador alemão, apontando que “nem todos os homens devem necessariamente 'viver para a morte', como afirmou Heidegger, mas todos vivem à sombra da morte”. O filósofo polonês alega que uma das maiores descobertas humanas foi a da fatalidade da morte, que ele chama de “universal, inevitável e intratável”, algo que está esperando por todos os indivíduos. Assim, destaca que “o ser humano é a única criatura viva que sabe que vai morrer e que não há como escapar da morte” (BAUMAN,

2000, p. 39) e esse motivo – o fato de reconhecer-se como temporária e transitória – faz com que a humanidade tenha a necessidade de imaginar a eternidade, “uma existência perpétua que, ao contrário da sua, não tem começo nem fim”.

Bauman (2008, p. 35-73) reafirma a ideia no primeiro capítulo de *Medo líquido*, chamado “O pavor da morte”, no qual sentencia que:

O “medo original”, o 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).

Entretanto, Bauman (2008, p. 45) destaca que:

[...] 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. Maurice Blanchot chegou a ponto de sugerir que, enquanto o homem sabe da morte apenas por ser homem, ele só é homem porque é a morte no processo do devir.

O médico e sociólogo inglês Allan Kellehear manifesta um pensamento um pouco diferente. No primeiro capítulo de *Uma história social do morrer* (2016, p. 29-40), o autor mostra que essas afirmações sobre uma suposta consciência superior humana perante os animais não são necessariamente verdadeiras e afirma que “nós somos animais, e os animais conhecem a morte. E, na ordem dessas coisas, somos retardatários até” (2016, p. 30). Segundo Kellehear, os animais não só têm consciência da morte como também conseguem reconhecê-la. O médico cita vários estudos que comprovam essa atitude: relata que macacos entendem ameaças de morte vindas de cobras ou de águias e compreendem a morte de seus descendentes; menciona um incidente ocorrido com uma égua que perdeu seu potro no rio e o fato de seu luto reconhecer o curso de água como o local que tirou a vida de seu sucessor; reporta-se ao fato de que elefantes “demonstram uma sofisticada consciência da morte, do morrer e do luto”; relata a simulação de morte por parte dos gambás, gafanhotos e grilos para fugir dos predadores e a de alguns peixes para atrair suas presas. Ou seja, conforme Kellehear, a consciência humana da finitude é uma herança direta e demonstrável de nossa ascendência

animal e ela, sozinha, não é a responsável por nossa singularidade. O que nos diferencia dos animais, para ele, é o fato de imaginarmos a possibilidade de a morte ter algum significado que vá além da morte física, que é o que o autor chama de “a experiência social do morrer”.

Se uma boa parte dos animais tem uma consciência básica do processo que chamamos de morte, não sabemos ou não podemos ter certeza de que eles entendam que estamos inevitavelmente impelidos a ela. Conforme Kellehear (2016, p. 37), “esse entendimento fundamentalíssimo do morrer possibilita a todos nós vermo-nos como 'gente morrente'. Não podemos saber ao certo quantos outros animais têm essa capacidade, mas não faltam provas de que nós, seres humanos, certamente a temos”. Ou seja, os seres humanos possuem a capacidade de compreender que cada passo dado aproxima-os do seu último, cada passo deixa-os com cada vez menos fôlego e um dia mais próximos da sua própria morte⁴⁶. A humanidade é a única que se enxerga como mortal no “sentido próprio e forte do termo”, como ressaltava Alexandre Kojève ao comentar a filosofia hegeliana.

Ser consciente sobre a sua própria finitude é, portanto, algo inerente aos humanos e isso tem um caráter dual. Tal consciência, por um lado, conforme aduz Heidegger (2005, p. 50), nos traz angústia, que pode se tornar pavor e/ou medo, pois nunca se sabe exatamente o momento em que a morte chegará, uma vez que ela é indeterminada. E essa incerteza é revoltante. Tudo pode acontecer de um momento para outro, sem preparação, sem aviso. Por outro, é o medo da morte que faz com que o homem crie para si uma existência além-vida, tal como fazem as religiões. Quais são, então, as consequências frente a esse conhecimento? O que fazem os seres humanos ao saberem, de antemão, da morte como devir?

Algumas das respostas encontradas mostram que a humanidade conta com uma vasta gama de recursos para enfrentar a morte. Pode negá-la, como fazem os epicuristas; pensar ordenadamente sobre ela, como profere Pascal; rir dela, como exemplifica Minois; temê-la, como mostram Delumeau e Ariès, e angustiar-se com isso, como afirmou Heidegger. Pode, ainda, em resposta à angústia e ao medo da morte, criar um significado além túmulo, uma vida eterna, e tornar a morte apenas uma travessia e não um fim, como explicitam Bauman e Kellehear. Por fim, Hegel mostra que temer a morte é desnecessário, uma vez que ela (o “nada absoluto”, a “negação” ou “negatividade”, conforme o filósofo alemão) é o que permite ao homem tornar-se consciente de si mesmo e de sua finitude.

⁴⁶ Cf. “Every step brings me closer to my last” (*Pull Me Under*, do disco *Images & Words*, de 1992, do Dream Theater) e “Shorter of breath and one day closer to death” (*Time*, do disco *Dark Side of the Moon*, de 1973, do Pink Floyd).

O epicurismo, segundo Morin (1988, p. 235), “surge como um momento capital na história do espírito humano e como o momento mais notável da sabedoria antiga, sobre a morte”. O autor afirma que “a negação, o ceticismo, como diz Hegel, exprimem a própria energia do espírito” (MORIN, 1988, p. 235). Em seguida, alerta para o fato de que o epicurismo levou essa energia ao extremo, fazendo com que o próprio conceito de morte deixasse de existir. Para os seguidores de Epicuro⁴⁷, prossegue Morin (1988, p. 235), “a morte não é nada: o que é destruído é insensível, o que é insensível não existe. (...) O epicurismo, e depois dele os moralistas clássicos da razão, de Montaigne a Feuerbach, passando pelos enciclopedistas, concluem pela inexistência da morte”. Epicuro afirmava que “é insensato aquele que diz temer a morte, não porque ela o aflija quando sobrevier, mas porque o aflige o prevê-la: o que não nos perturba quando está presente inutilmente nos perturba também enquanto o esperamos” (EPICURO, 1985, p. 13-14). A morte epicurista, uma vez pulverizada, não existe e, portanto, não nos diz respeito enquanto vivos – porque para nós ela (ainda) não aconteceu – nem enquanto mortos, porque dentro dessa condição já não mais existiremos. No entanto, ao invés de “nadirificar” todas as determinações da vida, o epicurismo adere totalmente à volúpia do viver, revalorizando a existência “para desvalorizar a morte” (MORIN, 1988, p. 236), fazendo do *carpe diem* um apelo a todas as forças humanas para o deleite do que a vida tem a oferecer. A atitude epicurista reapareceu a partir do séc. XV, tornando-se, nas sociedades laicas, a “sabedoria-das-nações”. Entretanto, conforme Morin (1988, p. 237), o epicurismo não fechou suas portas à morte. Segundo o teórico, “o entendimento epicurista responde ao temor da morte, mas não ao problema da morte”, ou seja, se a morte não tem poder sobre o indivíduo epicurista, ele, por sua vez, também não tem poderes sobre a morte, e, nesse sentido, é-lhe impossível compreender e anular o conceito da morte.

Mesmo tentando anular o conceito de fim, os epicuristas acabam somente por escamotear o problema da morte, mas, ao mesmo tempo, acabam por repudiar “remédios charlatanescos”. Por isso, será “no campo do *medo* da morte que se travará principalmente a luta por e contra a salvação” (MORIN, 1988, p. 239). Para o autor, existem dois modos bem distintos de encarar o fim da vida: um deles é uma maneira ateuista e despreocupada com a morte, característica presente nos epicuristas e em toda uma sorte de outros grupos que

⁴⁷ Epicuro (341-270 a.C.) contribuiu para libertar as pessoas do medo, principalmente, da morte. Ele considerava o ser humano como uma unidade coesa formada por átomos em movimento. Por isso, concebia o fim da vida como uma ocorrência natural e inevitável, descrevendo-a apenas como a dissolução dos elementos que constituíam o ser. Esses elementos, mais tarde, se juntariam novamente para dar origem a outros seres, motivo pelo qual afirmava que a morte nada deveria significar.

adotaram a mesma ideia de gozar da vida libertos de culpabilidade; o outro, que visa criar o terror, será o lembrete de que morreremos, tal como faz o *memento mori*.

No século XVII, Pascal (1984, p. 124), que achava que o homem era o mais fraco dos caniços da natureza, mas era, porém, um caniço pensante, afirma que “toda a nossa dignidade consiste, pois, no pensamento”. Para o filósofo, a ordenação do pensamento eleva o homem. A dignidade humana deve ser buscada nessa ordenação do pensamento. Disso, podemos inferir que pensar sobre a morte é uma das maneiras de fazer com que ela não seja tão temível quanto parece. Pensar sobre ela faz com que controlemos a angústia que nosso fim gera, ou seja, para o filósofo, ao pensarmos sobre a morte, poderíamos conter o medo que dela temos.

Ao escrever sobre *A história do riso e do escárnio*, Minois (2003) afirma que o riso serve para nos consolar sobre a morte. Rimos para torná-la mais leve e aceitável. Entretanto, há um tipo de riso que, diferentemente de sua finalidade habitual, representa a morte: trata-se do riso sardônico, o qual advém do medo, pois “a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso” (MINOIS, 2003, p. 27). Para o historiador, o riso sardônico era algo inquietante para os antigos devido à sua indeterminação: “De quem e de que se ri? Não sabê-lo provoca mal-estar, como se esse riso viesse de outro lugar, do além, como uma ameaça imprecisa. Esse riso não exprime a alegria daquele que é sua 'presa', e muitos o associam à ideia de sofrimento e morte” (2003, p. 28, grifos nossos). Ao coletar relatos sobre esse tipo de riso, Minois (2003, p. 28) descreve algumas mortes pelo fogo, que seria o responsável por esticar a pele do rosto, fazendo com que a boca parecesse “repuxada e contraída como a daqueles que riem” e, assim, “o rosto torcido de dor parece rir de sua própria morte”.

Em suma, depois de vários relatos, o historiador mostra que o riso sardônico representa o “sofrimento pessoal, ameaça contra o outro, frieza da maldade, atmosfera de morte”, o que faz desse riso “uma força que ultrapassa o ser humano” (2003, p. 29). Para o autor, “riso e alegria aí são totalmente alheios um ao outro. O corpo é sacudido por convulsões e a face crispada por um ricto de morte. O riso pode, assim, ser a *reação fisiológica do títere que toma consciência de seu aniquilamento*” (2008, p. 29, grifos nossos), ou seja, ao saber antecipadamente de sua morte, o jazente “parece” rir esse riso sardônico, mesmo que ele seja apenas uma contração involuntária de seu corpo. Para Minois, então, a consciência da morte faz com que o ser humano ria, mas ria do medo e do pavor que sente perante ela.

Desse modo, como visto com Morin e Minois, o medo e a angústia parecem ser as principais consequências advindas da consciência antecipada da morte. E o medo, conforme o

caracterizou Delumeau (2009, p. 23), “é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo”. Por isso, o autor afirma que o medo é, além de inerente à nossa natureza, “uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo *escapar provisoriamente à morte*” (DELUMEAU, 2009, p. 24, grifos nossos). Sentir medo é, portanto, uma das implicações de ser cômico da morte e de defender-se dela. Entretanto, se ultrapassar um nível suportável, tal sentimento pode tornar-se patológico e criar bloqueios. Para Delumeau (2009, p. 24), “pode-se morrer de medo, ou ao menos ficar paralisado por ele” e as decorrências do efeito desastroso do medo incluem o fato de ele ser confundido com a covardia, de ser um dos mais perigosos inimigos do homem ou tornar-se causa da involução dos indivíduos, regressão essa que espreita constantemente o sentimento religioso. O ser que sofre com o medo corre o risco de desagregar-se, “sua personalidade se fende, 'a impressão de conforto dada pela adesão ao mundo' desaparece; 'o ser se torna separado, outro, estranho. O tempo para, o espaço encolhe’”, afirma Delumeau (2009, p. 25) citando G. Delpierre.

Para Ariès, o medo da morte só aparecerá, de fato, no século XIX – faz-se necessário ressaltar que Ariès considera o medo da morte como algo consciente e factual, não apenas um sentimento de autodefesa animal e irracional. É somente a partir de então que a morte transformou-se em motivo de medo e sua representação foi cessada. Segundo o historiador, a origem do medo da morte, para o homem ocidental, advém da ameaça da morte aparente, em que vida e morte eram semelhantes e confundíveis. Um dos maiores medos era “aparentar” estar morto e ser enterrado vivo: “o medo da morte aparente foi a primeira forma reconhecida e aceitável do medo da morte” (ARIÈS, 2012, p. 151). Segundo o autor, esse medo da morte manifestou-se, em seguida, pela repugnância em representar e/ou imaginar o morto e seu cadáver. Passou-se, então, a dar atenção à beleza física do morto, assunto que “foi um dos lugares-comuns das condolências, um dos temas das conversações banais diante da morte no século XIX e até nossos dias” (ARIÈS, 2012, p. 151). Sem aprofundar-se na explicação, o historiador afirma que os mortos passaram, então, a ser motivo de um medo tão profundo “que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios” (ARIÈS, 2012, p. 151). Depois disso, a morte foi calada e não recebeu mais representações, uma vez que foi afastada de nosso convívio, tal como visto no subcapítulo anterior.

Conforme destacamos anteriormente, o médico e sociólogo inglês Allan Kellehear (2016, p. 36) afirma que o que torna a humanidade singular, além da linguagem e do desenvolvimento cognitivo e tecnológico, é o fato de ela imaginar a possibilidade de a morte representar algum significado além-mundo, o que o autor chama de “a experiência social do

morrer”, e não apenas a simples consciência da mortalidade, conforme destacado no seguinte trecho:

O desafio mortal para os seres humanos na nossa história inicial não deriva de um disseminado reconhecimento animal dos fatos da morte, mas da antecipação da chegada da morte e da reflexão sobre os seus possíveis significados, ou mais até, da contemplação da possibilidade de a morte ter algum significado. Essa possibilidade, de que a própria morte tenha significado além dos fatos mortais dos restos físicos, veio a ser a maior influência cultural responsável pelo que normalmente designamos como “a experiência social do morrer” (KELLEHAR, 2016, p. 37).

Essa experiência social, advinda do medo da morte, pode ter desembocado naquilo que chamamos de religião e/ou filosofia, pois, como afirma Bauman (2008, p. 46-47),

[...] a atual existência corpórea pode muito bem ser apenas um episódio recorrente numa existência interminável, embora constantemente mudando de forma (como no caso da reencarnação) – ou uma abertura para a vida eterna da alma que começa com a morte, transformando dessa forma o momento da morte num momento de libertação da alma de seu revestimento corporal (como na visão cristã da vida após a morte).

O medo e/ou a angústia da morte, então, fizeram com que o homem criasse uma vida além de sua vida terrena. Ou seja, o homem inventou uma vida no além, tal como fazem as religiões. E a maneira de conquistá-la é ter uma vida digna aqui na Terra. Para Bauman (2008, p. 47), “lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando-a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos”. Foi isso que manteve a convivência humana dentro de certos padrões e cercada de tabus durante muito tempo.

O medo é, portanto, o elemento-chave que nos lembra cotidianamente o que significa a morte. Segundo Bauman (2000, p. 66-67), “o medo que preserva a conformidade deve ser do tipo cósmico: ter mais do que uma semelhança casual com o horror primevo dessa irremediável e inextirpável insegurança existencial que renasce todo dia com a lembrança inexorável de nossa vulnerabilidade última: a morte”. Além disso, o sociólogo e filósofo polonês, ao final do primeiro capítulo de *Medo líquido*, em que discorre sobre o pavor da morte, reafirma que

[...] embora nós, seres humanos, compartilhemos com os animais a consciência da *aproximação* da morte, e o pânico que esse conhecimento provoca, só nós humanos sabemos muito antes de ela chegar (na verdade, desde o próprio início de nossa vida consciente) que a morte é *inevitável*; que todos, *sem exceção*, somos mortais. Nós, e só nós entre os seres conscientes, somos obrigados a viver nossas vidas inteiras com esse conhecimento. E só nós demos à morte um nome – colocando em curso um cortejo virtualmente infinito de consequências que se mostram tão inevitáveis quanto eram (e ainda são) imprevistas (BAUMAN, 2008, p. 70).

Ser consciente da morte faz dela um significante poderoso. A iminência de nosso fim enche-nos de medo, um medo primal – chamado por Heidegger de angústia, arquétipo de todos os nossos outros medos – mas, ao mesmo tempo, torna-se, potencialmente, um poderoso estimulante. É por causa da morte que somos levados a querer realizar feitos e marcas neste mundo, dotando a existência humana de uma enorme importância. Mas, para que isso acontecesse, a humanidade precisava ser lembrada constantemente de seu fim.

Essa lembrança estava presente na expressão latina *memento mori*, que era utilizada pelos antigos para marcar a presença da morte, como uma forma de lembrá-la permanentemente. Essa expressão significa “lembre-se da morte”, ou “lembre-se de que você é mortal”. Além de ser um conceito fundamental da filosofia estoica, que considerava a morte como algo natural e inevitável, foi também uma prática medieval cristã de reflexão sobre a mortalidade, especialmente como um meio de considerar a vaidade da vida terrena e a natureza transitória de todos os bens e posses terrestres. Tratava-se de um meio de aperfeiçoar o caráter ao cultivar o desapego e outras virtudes, voltando sua atenção para a imortalidade da alma e para a vida após a morte.

Uma de suas possíveis origens – apesar de os estoicos terem sido particularmente proeminentes no uso dessa disciplina e do fato de as cartas de Sêneca estarem repletas de prescrições relacionadas à morte – é descrita por Mary Beard (2009, p. 80-92) em seu livro sobre os triunfos romanos. A autora relata que no momento em que o general vencedor de uma guerra fazia sua procissão triunfal sempre havia um escravo atrás dele segurando uma coroa de ouro sobre sua cabeça e sussurrando em seu ouvido algo como “lembre-se de que você é apenas um homem”. O general é lembrado disso no seu momento de maior triunfo, pois, ao ser ovacionado na carruagem, ele se compraz tanto com sua glória que se faz necessário um lembrete de sua mortalidade. Apesar da interessante história, nenhum escritor da antiguidade menciona o tal escravo, embora na contemporaneidade este tenha se tornado

um tropo padrão, indicativo de que o tempo passa e de que a morte chega para todos, indistintamente.

Na arte, o *memento mori* aparece em pequenos lembretes artísticos ou simbólicos, mais ou menos macabros. Conforme Botton e Armstrong (2014, p. 235), uma de suas finalidades seria “não tornar a vida sem sentido, mas, pelo contrário, incentivar-nos a lembrar nossas prioridades, que submergem com tanta facilidade nas preocupações corriqueiras”, algo parecido com o que o budismo tibetano vai chamar de impermanência. Não por acaso, Minois (2003, p. 29) afirmou que “o riso e a morte fazem boa mistura. É suficiente olhar um crânio para se convencer: nada pode roubar-lhe o eterno sorriso”. O crânio, representando o *memento mori* – a lembrança constante da morte – está sempre a sorrir. E esse sorriso pode ser indicativo de uma das maneiras de melhor encarar nosso fim inevitável. O próprio Bauman (2008, p. 47) detalha a profundidade do significado do *memento mori* para a contemporaneidade:

A advertência *memento mori*, lembrar-se da morte, que acompanha a proclamação da eternidade da vida, é uma afirmação do impressionante poder dessa promessa de lutar contra o impacto imobilizante da iminência da morte. Uma vez que a proclamação tenha sido ouvida e absorvida, e que se tenha acreditado nela, não há mais necessidade alguma de tentar (em vão, por assim dizer!) esquecer a inevitabilidade da morte. Não é preciso mais desviar os olhos de sua inevitável chegada. A morte não é mais a Górgona, cuja própria visão seria capaz de matar: não apenas se pode encarar a morte, mas se deve fazê-lo diariamente, 24 horas por dia, a menos que você se esqueça da preocupação com o tipo de vida nova que a morte iminente vai prenunciar. [...]. *Memento mori* significa: viva sua vida terrena de maneira a ganhar a felicidade na vida após a morte. A vida após a morte é garantida – na verdade, inescapável. Sua qualidade, porém, depende de como você vive sua vida antes de morrer. Pode ser um pesadelo. Pode ser uma bem-aventurança.

Ou seja, se a consciência da morte nos causa medo, pavor e insegurança, a inventividade humana, como vimos, arranjou meios de conviver com a inevitabilidade da morte. Para Bauman (2008, p. 46), existe uma surpreendente variedade de estratégias para lidar com o medo da nossa finitude, as quais, para o pesquisador, podem ser reduzidas “a um pequeno número de categorias”, pois “todas as suas variantes puderam ser registradas sob umas poucas estratégias essenciais”. Uma das maneiras mais eficientes é “negar a finalidade da morte” (BAUMAN, 2008, p. 46). Dessa forma, segundo o polonês, não precisamos nos preocupar com nossa saída deste mundo, pois a morte, ao invés de ser o fim, é apenas uma passagem, uma ponte, uma travessia para um outro mundo, mesmo que diferente do nosso.

Já para Hegel, as consequências do conhecimento antecedente da morte não têm razão de resultar em medo. Se é a morte que assegura uma existência independente, autônoma e livre, ela não deve ser temida, apenas encarada como uma necessidade premente do ser humano que o levará a um nada, à negatividade absoluta. Tais características justificam o caráter dialético da morte para esse filósofo. Entretanto, o que podemos questionar agora é o significado desse caráter dialético da morte humana. Hegel considera que a conservação e a sublimação são diferentes de uma vida após a morte. Tal vida, para o filósofo, não existe. Se o ser humano é dialético, é porque sabe que deve e pode morrer. Ou seja, dizer que o homem é mortal – consciente de sua morte, com a possibilidade de matar-se voluntariamente e negar a morte num mito de imortalidade – é o mesmo que dizer que ele é uma totalidade ou uma identidade dialética⁴⁸. Mas, salienta Kojève (2002), convém examinar a razão pela qual isso é assim.

Primeiro, ressalta o autor, é evidente que um indivíduo dialético ou total só pode ser finito ou mortal. Só há definição dialética, portanto totalidade, onde houver negatividade. A negatividade em estado isolado é puro nada. A síntese entre a identidade (ser dado) e a negatividade (nada) só pode ser o aniquilamento do ser (o nada no ser). Entretanto, esse aniquilamento só pode ocorrer no tempo, ou seja, ser dialético ou total (ter uma vida) significa ser temporal. Dessa forma, perdurar no tempo e ter uma duração temporal significam constituir um início e um fim, um nascimento e uma morte. Ser dialético ou total, portanto, significa ser mortal no sentido em que sua existência empírica é finita e limitada “no” tempo e “pelo” tempo.

Kojève parte para uma longa explicação sobre o fato de a liberdade, a individualidade e a historicidade significarem, também, esse aparecimento da negatividade e funcionarem como aspectos complementares da morte. Conforme Kojève (2002, p. 489), para Hegel, “a morte humana se apresenta como uma manifestação da liberdade, da individualidade e da historicidade do homem, isto é, do caráter total ou dialético de seu ser e de sua existência”. O homem só será livre, individual e histórico se for mortal. De fato, a morte, como aparecimento da negatividade, é o verdadeiro motor dialético da existência; é a manifestação dialética do homem porque ela suprime-se dialeticamente, ou seja, conservando e sublimando, o que a diferencia do simples fim de um ser puramente natural, como um animal, uma planta ou um objeto inanimado. Tal como afirma Alexandre Kojève (2002, p. 490), “por ser mortal é que o homem pode conceber-se (*begreifen*) tal como é em realidade, ou seja, precisamente como

⁴⁸ “Totalidade” significa que o homem é um indivíduo livre, histórico e mortal. “Ser mortal” significa que o indivíduo é “livre e histórico, que é e existe como uma totalidade ou entidade dialética”.

mortal: ao contrário do animal, ele se pensa como mortal, e pensa na sua própria morte. Logo, ele a transcende e se situa, de certa forma, além dela”, da única maneira como pode superar o *Sein*, o ser dado, sem afundar no puro nada, que é “no e pelo pensamento”.

É possível afirmar, portanto, que a morte do homem e sua existência são dialéticas. O homem sabe que é mortal mas aspira à imortalidade, superando sua morte em seu pensar e pelo seu pensar. Ele consegue, dessa forma, “enxergar” o que está além do horizonte por meio da imaginação, chamada por Hegel de pensamento.

Em suma, para Kojève (2002, p. 493-494), a dialética hegeliana é uma descrição adequada da estrutura, da realização e do aparecimento do ser. Dessa forma, afirmar que o ser é dialético significa dizer, no plano ontológico, que ele é uma totalidade que implica a identidade e a negatividade. Já no plano metafísico, implica que o ser se realiza como mundo natural e histórico (humano) e que esses dois mundos esgotam a totalidade daquilo que é real-objetivo, não permitindo a existência de um mundo divino. Isso equivale a dizer que, no plano fenomenológico, o real-objetivo existe-empiricamente e aparece não só como coisa inanimada, planta e animal, mas como indivíduo livre histórico essencialmente temporal ou mortal (que luta e trabalha).

No segundo apêndice da *Introdução à leitura de Hegel*, chamado de “A ideia da morte na filosofia de Hegel” (2002, p. 495-536), Alexandre Kojève repete várias das ideias do final do artigo anterior. Entretanto, fazendo uma análise meticolosa sobre a ideia da morte em Hegel, mostra que ela estrutura a sua filosofia há muito tempo. Para Kojève (2002, p. 504), “a filosofia dialética ou antropológica de Hegel é, em última análise, uma filosofia da morte (ou, o que dá no mesmo, do ateísmo)”.

Para Hegel, não há uma vida após a morte, nem uma deidade que nos espera num paraíso na eternidade. Para o filósofo, a morte é o aparecimento da negatividade, o nada absoluto. Por isso, Kojève está convicto de que o homem hegeliano é aquele que se manifesta na tradição pré-filosófica judaico-cristã, “a única verdadeiramente antropológica”, da qual o filósofo herdou a noção de indivíduo livre e histórico.

Na tradição clássica grega, o indivíduo era considerado um ser puramente natural, sem liberdade, história e individualidade. Nessa concepção, o homem, tal qual o animal, representa uma ideia ou essência eterna que permanece sempre idêntica a si mesma. Já na tradição judaico-cristã, o homem difere essencialmente da natureza, não só pelo pensamento, mas pela sua atividade. Ele deve e pode se opor à natureza e negá-la em si próprio. O homem não está sujeito às leis da natureza, mesmo que esteja inserido nela, o que significa que ele é independente da natureza, ou seja, livre e autônomo, e pode criar um mundo novo que lhe é

próprio. Esse novo mundo, por sua vez, é o mundo histórico no qual ele pode se tornar um ser extremamente diferente daquele ser que lhe é dado pela natureza. Torna-se, assim, um indivíduo único.

Apesar de Hegel ter descoberto a espiritualidade do homem por meio de sua liberdade, historicidade e individualidade, a tradição judaico-cristã é teísta e religiosa em sua essência e só pode ser plenamente realizada no além. Isso significa que o espírito é Deus, um ser infinito e eterno. Apesar de Hegel aplicar a noção judaico-cristã de homem (indivíduo livre e histórico), ele nega-lhe a imortalidade, e, portanto, Deus. Para Hegel, o espírito é necessariamente finito e temporal, ou seja, o homem só pode ser um indivíduo livre e histórico se for mortal, transitório, efêmero no tempo e consciente da sua própria finitude. Kojève (2002, p. 514) destaca as consequências dessa concepção ateísta radical da finitude humana ao afirmar que “só ao ser ou ao se sentir como mortal ou finito, isto é, ao existir e ao se sentir existir num universo sem além ou sem Deus, é que o homem pode afirmar e fazer reconhecer sua liberdade, sua historicidade e sua individualidade 'única no mundo’”.

Para Hegel, a faculdade da morte “é a condição necessária e suficiente não apenas da liberdade e da historicidade do homem, mas também de sua universalidade, sem a qual ele não seria de fato Individual” (KOJÈVE, 2002, p. 527). Sem ela, o ser não consegue tornar-se consciente de si mesmo, pois ele só pode viver humanamente se realizar sua morte: “tomar consciência dela, suportá-la, ser capaz de enfrentá-la voluntariamente” (KOJÈVE, 2002, p. 527). Na concepção de Hegel, portanto, ser homem significa poder e saber morrer, de fato. O ser verdadeiro do homem é sua própria morte como fenômeno consciente. Sobre isso, ressalta Kojève (2002, p. 548) que:

Heidegger dirá, na linha de Hegel, que a existência humana (*Dasein*) é uma “vida em vista da morte” (*Leben zum Tode*). O cristão também dizia isso, bem antes de Hegel. Mas para o cristão, a morte é apenas uma passagem para o além: ele não aceita a morte propriamente dita. O homem cristão não se coloca face a face com o nada. Ele se refere em sua existência a um outro mundo, essencialmente dado. Logo, nele não há transcendência (= liberdade) no sentido que Hegel e Heidegger deram ao termo.

Ou seja, sem a liberdade para se morrer e “deixar de existir”, para transformar-se em um “nada”, na negação total e absoluta, o homem não poderá conhecer-se por completo. No dizer de Kojève (2002, p. 531),

[...] a realidade humana é em última análise a realidade-objetiva da morte: o homem não é somente mortal; ele é a morte encarnada; é a sua própria morte. E, ao contrário da morte natural, puramente biológica, a morte que é o homem é uma morte violenta, ao mesmo tempo consciente de si e voluntária. A morte humana, a morte do homem, e, por conseguinte, toda a sua existência verdadeiramente humana são, portanto, um suicídio.

Sendo assim, é essa consciência da morte que humaniza o homem, é ela que constitui a base derradeira de sua humanidade, que lhe revela a sua finitude. Sendo o homem o único ser que sabe que deve morrer, sua existência humana é uma consciência existente da morte, ou uma morte consciente de si. Por conseguinte, a plena compreensão do sentido da morte constitui a sabedoria hegeliana.

Por fim, Kojève afirma que a antropologia hegeliana é uma teologia cristã laicizada, na qual tudo o que a teologia cristã afirma sobre ela mesma é verdadeiro desde que aplicado ao homem real e verdadeiro, e não a um deus transcendente e imaginário. Para o teórico, “o teólogo faz antropologia sem se dar conta” disse, enquanto Hegel “apenas toma consciência do saber chamado teo-lógico, explicando que seu objeto real não é Deus, mas o homem histórico, ou, como gosta de dizer: 'o Espírito do povo' (*Volksgeist*)” (KOJÈVE, 2002, p. 534). Hegel concorda com o cristianismo ao afirmar que o absoluto é espírito, muito embora, para o cristão, esse espírito absoluto seja um deus transcendente, caracterizado como eterno e infinito, enquanto que, para o filósofo ele signifique “o homem-no-mundo”, um ser essencialmente finito e mortal. É, portanto, a “introdução da ideia da morte que transforma a teo-logia em antropologia” (KOJÈVE, 2002, p. 535), pois é ao suprimir a noção de uma além-vida e de ressurreição que chegaremos à antropologia hegeliana, transformando o ser divino em um ser, simplesmente, humano. Kojève (2002, p. 535) segue afirmando que:

Assim, ao demonstrar que a consciência, a consciência-de-si, a vontade submetida à razão e a razão discursiva implicam e pressupõem a finitude ou a morte, Hegel demonstra que o Espírito absoluto ou a totalidade do Ser revelado não é um Deus eterno que cria o mundo a partir do nada, mas sim o homem negador do mundo natural dado desde toda a eternidade, no qual ele nasce e morre como humanidade histórica.

Em última análise, o Deus da mitologia cristã (de inspiração antiga ou pagã) é o Ser-dado (*Sein*) eternamente idêntico a si mesmo, que se realiza e se revela num e por um mundo natural, que só manifesta a essência e a força de existir do Ser que é. Já o homem de Hegel é o nada (*Nichts*) que aniquila o Ser-dado existente como mundo, e que se nadifica (como tempo histórico real ou história) nesse e por esse aniquilamento do dado.

A existência divina consiste, portanto, em manter-se eternamente na identidade consigo mesma, ou seja, ela nunca muda, enquanto a existência humana, por ser dialética, é a força da negatividade que se realiza (ou se manifesta) por meio de uma transformação da identidade dada em contradição criadora do devir dialético. Sendo assim, a ideia de que o fundamento da realidade objetiva e da existência humana (*Dasein*) é o nada que se manifesta ou se revela como ação negadora ou criadora, livre e consciente de si é a ideia central da filosofia hegeliana. Tal como “pensava Freud, que sempre esteve convencido de que entendia o sentido último da morte; acreditava que era o nada” (KELLEHEAR, 2016, p. 214), Hegel mostra-nos uma visão da morte como manifestação da negatividade pura.

Pauta de diferentes olhares, a morte, como vimos nesta seção que ora finda, recebe as mais diversas reflexões, ancoradas em também diversos campos do saber. A temática é marcada por certezas que têm raízes, ora na ciência, ora na cultura ou mesmo na subjetividade, e, paradoxalmente, manifesta-se como uma das grandes incertezas da humanidade, uma vez que tudo que está além dela ainda é permeado por conjecturas, crenças e dúvidas.

Nesse caminho – o qual percorremos em direção à compreensão d’*A existência humana como estrutura de horizonte e as aparições da morte na poesia de Ferreira Gullar* –, julgamos pertinente olhar, agora, para o modo como o ser humano enxerga a sua própria morte, a morte de si mesmo, bem como para a maneira que ele percebe a morte dos outros e o que ele aprende com ela e apreende dela. A importância dessa reflexão se ancora no fato de que não somos “donos” dos acontecimentos mais importantes, aqueles que marcam nossa entrada e nossa saída da vida, ou seja, não temos escolha sobre o nosso nascimento e sobre a nossa morte, e isso comumente se revela como um fator inquietante para os homens.

2.3 A morte de si mesmo e a morte dos outros

O historiador Phillipe Ariès, em suas principais obras⁴⁹, descreve as principais atitudes do homem ocidental perante a morte. Seu estudo parte dos antigos romances da Idade Média e

⁴⁹ A descrição apresentada a seguir pode se referir às duas principais obras do historiador que usamos para este trabalho. São elas: *O homem diante da morte* (2014) e *Western attitudes towards death* (1995). Esta última tem uma edição brasileira, publicada em 2012 (e encontrada por nós tarde demais para evitar as traduções da língua

segue até os dias de hoje. Para melhor entendermos tais atitudes, o estudioso divide-as em quatro. A primeira, chamada de “A morte domada”, verifica que antigamente não existia o medo da morte. Ela era considerada algo natural e completamente aceitável, que exigia providências por parte dos moribundos para que eles pudessem descansar em paz. Chegava-se a rir dos tolos que acreditavam que não morreriam. Nas palavras do autor, vê-se, nessa primeira parte, que “uma certa vulgata da morte havia sido adotada pela civilização ocidental” (2012, p. 49), mostrando uma atitude de resignação ao destino coletivo da humanidade resumida na seguinte fórmula: “todos morremos”.

A segunda parte, que mostra uma mudança de atitude perante a morte ocorrida a partir do século XII, mostra-nos a singularidade do fenômeno da morte, traduzindo a importância da existência individual do ser humano. Por esse motivo, o historiador chamou-a de “A morte de si mesmo”. A análise estuda os novos fenômenos que permitiram essa mudança de comportamento, essa individualização do ser humano, “no interior da velha ideia do destino coletivo da espécie” (2012, p. 50). São quatro: “a representação do Juízo Final, no final dos tempos; o deslocamento do Juízo para o fim de cada vida, no momento exato da morte; os temas macabros e o interesse dedicado às imagens da decomposição física; e a volta à epígrafe funerária e a um começo de personalização das sepulturas”.

O historiador parte, em seguida, para a análise detalhada de cada um desses fenômenos que ocorreram do século XII até o início do século XVIII. Após a análise das três primeiras, o autor tira uma conclusão geral dos fenômenos observados. Afirma que, do século XII ao XV, deu-se uma aproximação entre as três categorias de representações mentais: a da morte, as do reconhecimento por parte de cada indivíduo de sua biografia e as do apego apaixonado pelas suas posses. Segundo o Ariès (2012, p. 61), “A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo”. Ao analisar o quarto e último fenômeno, o autor confirma essa tendência geral, e especificamente no que refere à individualização das sepulturas, afirma que o estudo dos túmulos “confirma, portanto, o que nos ensinaram os Juízos Finais, as *artes moriendi*, os temas macabros: a partir do século XI (sic), estabeleceu-se uma relação, até então desconhecida, entre a morte de cada indivíduo e a consciência que este tomava de sua individualidade” (ARIÈS, 2012, p. 65).

inglesa nas primeiras partes deste capítulo), intitulada *História da morte no Ocidente* e é dividida em duas partes. A primeira delas traz, na íntegra, a edição americana de *Western attitudes towards death*. A segunda parte traz doze curtos artigos sobre os itinerários do historiador enquanto fazia sua pesquisa. Conforme o autor (2012, p. 17), *Western attitudes towards death* são as conclusões da obra *O homem diante da morte* que foram redigidas e traduzidas para o inglês com a intenção de serem apresentadas em quatro conferências na John Hopkins University em 1974.

Vale destacar que a morte de si mesmo confunde-se com a consciência da morte, vista no subcapítulo anterior⁵⁰. Ao tornar-se consciente de si mesmo, o homem reconhece-se como mortal. Dessa forma, a morte de cada indivíduo da espécie humana é, na realidade, uma autoconsciência particularizada de sua própria morte. Segundo o autor, “No espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade. Essa relação, entrevista pela Antiguidade greco-romana – mais especificamente pelo epicurismo – e logo a seguir perdida, nunca deixou depois de impressionar nossa civilização ocidental” (ARIÈS, 2012, p. 65).

Se antigamente (na época da “morte domada”, ou seja, na primeira fase da Idade Média), o homem resignava-se sem grande dificuldade à ideia de ser mortal, do século XII em diante, o homem ocidental reconhece a si próprio na morte. Ou seja, tornar-se consciente da própria morte é reconhecer a morte de si mesmo.

A terceira parte traz o novo sentido que o homem ocidental dá à morte. A partir do século XVIII, ele “exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora” (ARIÈS, 2012, p. 66). O homem ocupa-se menos de sua própria morte e passa a preocupar-se com “a morte do outro – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios” (ARIÈS, 2012, p. 66). Ariès afirma que desde o século XVI o tema da morte começou a ser carregado de um sentido erótico. Por isso, nessa parte, ele levanta, com sutileza, a relação do erotismo com a morte.

A quarta e última parte é chamada de “morte interdita”, ou “morte invertida”. Segundo o autor, “A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (2012, p. 84), além de suja e indesejável. Outrossim, como vimos no primeiro subcapítulo⁵¹, ela é afastada da convivência dos vivos, uma vez que os jazentes são levados para morrer nos hospitais. A morte é interdita devido a uma cultura de felicidade que impregna nossa sociedade atual. Conforme Ariès (2012, p. 89).
existe

[...] a necessidade da felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder sua razão de ser.

⁵⁰ Cf. subcapítulo “2.2 Consciência da finitude, angústia e medo da morte”.

⁵¹ Cf. subcapítulo “2.1 Morte biológica e culto aos mortos”.

Essa cultura da felicidade teria iniciado nos Estados Unidos, por volta do início do século XX. O interdito atual estaria fundado sobre as ruínas do puritanismo e em um crescimento econômico rápido, numa cultura urbanizada na qual a busca do lucro e da felicidade predominam. Tais fatores poderiam levar a uma supressão radical de tudo o que lembra a morte. Entretanto, para a sociedade norte-americana, isso significaria, segundo o autor, “o fim do lucro” (ARIÈS, 2012, p. 95). Apesar do crescimento desse *business*, nos últimos dez anos, “publicações americanas cada vez mais numerosas de sociólogos e psicólogos têm por objeto as condições da morte na sociedade contemporânea e particularmente nos hospitais” (ARIÈS, 2012, p. 97). Nessas publicações, a morte volta a ser um assunto do qual se fala, ameaçando, por sua vez, o próprio interdito imposto a ela. Entretanto, Ariès afirma que isso só ocorre nos locais em que o interdito nasceu e encontrou seus limites – ou seja, nos Estados Unidos –, diferentemente de “outras sociedades industriais” em que ele é mantido e “expande seu império” (ARIÈS, 2012, p. 98).

Como vimos, muito embora o homem esteja, desde o século XII, consciente da própria morte, o afastamento dela de sua convivência, a partir do século XX, fez com que tudo se passe como se o indivíduo fosse imortal. Segundo Ariès (2012, p. 100), “T tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais”. E, aparentemente, a própria consciência humana auxilia no processo de repressão à consciência da morte. Devido a esse interdito, nossos pensamentos acerca da morte nunca são sobre o nosso próprio decesso, sobre a morte de si mesmo, pois “a imagem de nossa morte escapa à nossa capacidade de representação” (MARANHÃO, 1992, p. 65-66). Sempre que tentamos enxergar a nós mesmos como mortos, jamais poderemos deixar de lado nosso “eu”, uma vez que somos o próprio espectador. Isso significa que, “para se imaginar morto, é preciso estar vivo”, motivo pelo qual “é impossível pensar a própria inexistência sem cair numa contradição” (MARANHÃO, 1992, p. 66), ou seja, cria-se um paradoxo.

Para Castells (1999, p. 547), “a tendência predominante nas sociedades (...) é apagar a morte da vida ou torná-la inexpressiva pela sua representação repetida na mídia, sempre como a morte do outro, de forma que a nossa própria seja recebida com a surpresa do inesperado”. Ao separar a morte da vida e ao criar um sistema para fazer com que a ilusão dure o suficiente, acabamos por construir a eternidade em nossa existência.

Em *O ser e o tempo*, Heidegger (2005) insiste na mesma ideia. Para esse filósofo, o ser-em-si (*Dasein* ou pre-sença) é consciente da morte, mas, na cotidianidade, prefere

encobri-la, prefere não acreditar que ela exista. Para ele, nós conhecemos a morte como “casos de morte”, entretanto, essa morte nunca pertence a si mesmo, é sempre algo externo e/ou distante: “esse ou aquele, próximo ou distante 'morre'. Desconhecidos 'morrem' dia a dia, hora a hora” (2005, p. 35). Ou seja, nosso fim torna-se impessoal. É a partir da morte dos outros que se pode apreender algo sobre a própria finitude. Entretanto, conforme Heidegger, nossas preferências em relação a esse pensamento são a de escamotear ou encobrir a morte para evitarmos falar dela. Segundo o pensador, “o discurso pronunciado ou, no mais das vezes, 'difuso' sobre a morte diz o seguinte: algum dia, por fim, também se morre, mas, de imediato, não se é atingido pela morte” (2005, p. 35). Ao preferir esse distanciamento – pois achamos que, dessa forma, estamos afastando, também, nosso próprio fim de nós mesmos –, acabamos por crer que somos momentaneamente imortais. A morte é certa, mas não faz parte do agora. Vamos todos morrer, mas não neste momento.

Ao falarmos assim da morte, como um “caso” que permanentemente ocorre, como algo corriqueiro, como algo certo e inquestionável (para os outros), estamos admitindo sua realidade e sua factualidade, mas, ao mesmo tempo, estamos encobrindo o seu caráter de possibilidade para nós mesmos. Para Heidegger (2005, p. 36), essa ambiguidade “incentiva a *tentação* de encobrir para si o ser-para-a-morte mais próprio”, ou seja, somos levados a pensar que não caminhamos inexoravelmente em direção à morte. Sabemos que ela existe e que ela acontece com todos (por isso somos todos ser-para-a-morte, sem exceções), mas há, talvez, alguma centelha de esperança em nós que nos faz acreditar que “conosco pode ser diferente”.

Considerando-a impessoal, anônima, aceitamos o fato de que ela atinge a todos, porém, a ninguém em particular, principalmente nós mesmos. Tal como afirmou Agamben ao analisar Heidegger, no trecho inicial da “Primeira Jornada” – uma coletânea de palestras proferidas e reunidas no volume *A linguagem e a morte* –, a morte é algo que diz respeito ao ser-em-si, à pre-sença, mas que não pertence a ninguém em particular:

É notório o modo pelo qual, em um ponto crucial de *Sein und Zeit* [*Ser e tempo*] (§§ 50-53), na tentativa de abrir caminho à compreensão do *Dasein* como um todo, Heidegger situa a relação do *Dasein* com a sua morte. De encontro à compreensão cotidiana, que subtrai ao *Dasein* a sua morte e iguala o morrer 'a um evento que certamente diz respeito ao *Dasein*, mas não pertence propriamente a ninguém' (Heidegger I, p. 253), a morte, como fim do *Dasein*, revela-se aqui como 'a possibilidade mais própria, incondicionada, certa e, como tal, indeterminada e insuperável do *Dasein*' (p. 258). O *Dasein* é, na sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte e, como tal, está desde sempre em relação com ela. 'Sendo para a própria morte, ele morre facticiamente e constantemente até o momento de seu decesso' (p. 259) (AGAMBEN, 2006, p.13).

E isso está tão arraigado em nós que Heidegger (2005, p. 36) chega a chamar a humanidade de teimosa em relação a essa inevitabilidade. Diz ele que “escapar da morte encobrendo-a domina, com tamanha teimosia, a cotidianidade que, na convivência, os ‘mais próximos’ frequentemente ainda convencem o ‘moribundo’ que ele haverá de escapar da morte e, assim, retornar à cotidianidade tranquila de seu mundo de ocupações”.

Philippe Ariès, ao analisar a interdição da morte em nossos dias, afirma o mesmo. O historiador diz encontrar na segunda metade do século XIX um tipo de atitude daqueles que cercam o moribundo de poupar-lhe ou ocultar-lhe a gravidade de seu estado. Se a intenção primeira era a de poupar o enfermo, a modernidade acabou por “evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz” (ARIÈS, 2012, p. 85). Conforme o historiador, “a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo”, o que significa interditar a morte, e sua desagradável presença, de nossas vidas. Para Heidegger (2005, p. 36), essa tentativa de consolar o moribundo (o ser jazente ou morrente) trata-se de uma busca incessante de continuamente tranquilizá-lo a respeito da morte, muito embora o filósofo acredite que essa é uma tranquilidade que funciona muito mais para quem profere tais palavras do que para quem as ouve.

E se estamos sempre negando a nossa própria morte e aceitando a morte dos outros, o que isso pode nos ensinar? Heidegger afirma que o ser só pode conhecer sua totalidade ao morrer. Entretanto, aí se encontra a impossibilidade paradoxal do ser. Uma vez morto, ele não está mais aqui para poder compreender a própria morte. Ou seja, quando o ser se completa – quando morre –, ele não é mais um ser. Conforme Heidegger (2005, p. 16), “enquanto a presença é um ente, ela jamais alcançou sua ‘totalidade’. Caso chegue a conquistá-la, o ganho se converterá pura e simplesmente em perda do ser-no-mundo. Assim, nunca mais se poderá fazer a sua experiência *como um ente*”.

Portanto, uma das possibilidades de tentar apreender a totalidade do ser é por intermédio da morte dos outros, o que, para Heidegger (2005, p. 17), torna-se algo “objetivamente acessível”. E essa, talvez, seja a única forma de o ser obter uma experiência de morte enquanto vivo, enquanto “ser”. Para ele, a morte de outrem é nossa possibilidade de fazermos a experiência do fenômeno de transformar um ente em algo simplesmente dado, a presença torna-se, nas suas palavras, um “não-ser-mais-pre-sente”. O fim da presença é, então, seu início como mero ser simplesmente dado.

Entretanto, o ser que já se foi é mais do que isso. Ele é uma perda experimentada pelos que ficam. Ao sofrermos a perda de alguém, não podemos realizar a experiência de morte dos outros, pois, conforme Heidegger (2005, p. 19), “estamos apenas ‘junto’”. Portanto, “tomar a experiência da morte dos outros como tema para análise do fim e da totalidade da presença não é capaz de propiciar [...] aquilo que pretende ter condições de fornecer” (HEIDEGGER, 2005, p. 19), ou seja, vivenciar a morte dos outros não faz com que se saiba, de fato, o que é morrer. Ela torna-se, para o ser, apenas uma pressuposição, não uma realidade, pois “ninguém pode assumir a morte do outro”, uma vez que “a morte se mostrou como um fenômeno existencial” (2005, p. 20-21) e cada um, portanto, terá de realizar ou “vivenciar” (por mais paradoxal que possa ser esse termo) sua própria morte para se compreender em sua totalidade.

Para Bauman (2004, s/p), também “não se pode aprender a morrer”, pois, quando acontecer, a morte certamente “vai pegar você desprevenido”. Para ele, aprender com a morte dos outros é apenas uma ilusão. Podemos tentar imaginar como é ou o que acontece, porém, estamos enganando apenas a nós mesmos. O filósofo polonês, em seu pensamento sobre a morte, afirma que

[...] o aprendizado se restringe de fato à experiência de outras pessoas, e portanto constitui uma ilusão *in extremis*. A experiência alheia não pode ser verdadeiramente aprendida como tal; não é possível distinguir, no produto final da descoberta do objeto, entre o *Erlebnis* original e a contribuição criativa trazida pela capacidade de imaginação do sujeito. A experiência dos outros só pode ser conhecida como a história manipulada e interpretada daquilo por que eles passaram. No mundo real [...] permanece o fato de que a morte, assim como o nascimento, só ocorre uma vez. Não há como aprender a “fazer certo na próxima oportunidade” com um evento que jamais voltaremos a vivenciar (BAUMAN, 2004, s/p).

Nesse excerto, Bauman ressalta que as experiências dos outros pertencem somente a eles, pois o máximo que se pode fazer é tentar manipular ou interpretar aquilo pelo que eles possam estar passando. Assim como Bauman, Heidegger proferiu (2005, p. 20) que “cada presença deve, ela mesma e a cada vez, assumir sua própria morte”. Portanto, o que a morte dos outros pode nos ensinar é apenas a factualidade de que ela é uma certeza, porém, uma certeza indeterminada. Como alerta Heidegger (2005, p. 39-40), “diz-se que a morte é certa”, que ela é um “incontestável ‘fato da experiência’”, porém, “só se pode atribuir à morte uma certeza empírica”. Ou seja, como afirma o filósofo, diz-se que “a morte vem, mas por ora ainda não”. Dessa forma, o ser transfere sua morte para mais tarde, acreditando que ela só acontece com os outros.

Quando a impessoalizamos, a morte encobre a certeza de que sua ocorrência é possível a todo e qualquer momento, pois “junto da certeza da morte, dá-se a *indeterminação* do seu quando” (HEIDEGGER, 2005, p. 41). E, uma vez indeterminada, resta-nos a angústia em relação ao seu futuro acontecer. A indeterminação da morte ocorre porque ela encontra-se além da linha do horizonte, em um local invisível aos nossos olhos, e, ao mesmo tempo, intangível. É a existência humana – tudo aquilo que acontece entre nosso nascimento e nossa morte – porém, que nos permite pensar sobre fatos e fazer projeções sobre o que se encontra além dessa linha.

É pelo fato de a morte encontrar-se além de onde nossa vista alcança que ela nos permite fabulações, imaginações e percepções variadas sobre nós mesmos. E somente isso nos é permitido em relação ao nosso fim, pois, como nunca teremos a certeza do que ele realmente é, nem do que nos espera numa vida após a morte, se é que ela existe, sobram-nos fantasias – acompanhadas por muitos pensamentos poéticos e filosóficos – a respeito do assunto.

Mesmo que sejamos conscientes de nosso fim, nunca chegaremos a vivenciá-lo, por motivos óbvios. A afirmação, um tanto irônica e paradoxal, é também uma verdade incontestável. Não somos donos dos momentos mais importantes de nossa existência: o nosso nascimento e a nossa morte. Aprendemos sobre eles a partir dos olhares dos outros. Merleau-Ponty discorre sobre o assunto na *Fenomenologia da percepção* (2011). Ao falar sobre o mundo percebido e o sentir sob a perspectiva de um sujeito perceptivo, o teórico afirma que não somos sujeitos de nossas sensações, de forma que se quiséssemos traduzir a experiência sensível, deveríamos dizer que elas se percebem em nós e não que a percebemos, invertendo o senso comum. Para explicitar melhor sua asserção, afirma que as sensações se desenrolam na periferia do ser e que isso faz com que ele não tenha mais consciência de ser o verdadeiro sujeito de suas próprias sensações, nem de seu nascimento, nem de sua morte.

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 (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 290-291).

De fato, não somos preexistentes a nós mesmos. Merleau-Ponty afirma que devemos afastar de nós o temor do *post mortem*. Não devemos temer o que acontece após a nossa morte do mesmo modo que não tememos ou não temíamos o que acontecia antes de nascermos. Afirma ainda que não sobreviverá a si mesmo. Assim, o filósofo reconhece que só será consciente desses acontecimentos por meio dos outros. O início e o fim de sua existência funcionam como horizontes pré-pessoais, inalcançáveis e invisíveis para o sujeito percebido.

Para o filósofo francês, cada sensação é um nascimento e uma morte, porquanto são a primeira, a última e a única de sua espécie. O sujeito que tem a sua experiência começa e termina com ela, e como não é permitido que ele preceda-se nem sobreviva a si, a experiência dependerá de uma sensibilidade que a precedeu e que sobreviverá a ela, “assim como meu nascimento e minha morte pertencem a uma natalidade e a uma mortalidade anônimas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 291).

Ao final da segunda parte da *Fenomenologia da percepção* (no subcapítulo IV, “O outrem e o mundo humano”), Merleau-Ponty, ao falar sobre os problemas da transcendência, retoma o assunto e reafirma o fato de que seu nascimento e sua morte não podem ser objetos de seu pensamento. Isso é justificado pelo filósofo em razão de que, uma vez “instalado na vida”, ele sente-se “dedicado a um fluxo de vida inesgotável” do qual não pode pensar “nem o começo nem o fim”, uma vez que é ele “enquanto vivo quem os pensa”, e, assim, sua vida “sempre precede e sobrevive a si mesma” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 488-489). Ou seja, estamos cientes do fato de seguirmos um vetor unidirecional em direção à morte, entretanto, nunca poderemos experienciá-la de maneira efetiva. Nunca seremos “donos” ou “senhores” de nosso decesso. Nem de nossa gênese. Nossas experiências sobre os momentos mais importantes de nossa existência serão sempre externas e aprendidas por meio do outro.

Essa convicção é a mesma de Bakhtin. No ensaio “O autor e a personagem na atividade estética” (2011) – em que apresenta aspectos que fundamentam sua estética, ao se referir ao todo temporal da personagem e discutir o problema da morte –, o autor afirma que “na vida que vivencio por dentro” (refere-se à vida vivida, real, e não à vida estética) “não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida” (BAKHTIN, 2011, p. 95). O autor continua dizendo que ele somente poderia entender a completude de sua vida caso se transformasse em um outro perante si mesmo. Esse é o motivo pelo qual ele nunca vivenciará sua vida vivida, real, de maneira efetiva e completa. Ele não consegue se pôr à distância de sua própria vida. Bakhtin também ressalta que ele só

poderia entender sua própria morte por meio do olhar dos outros, para quem a sua existência se fará ausente:

Tampouco posso vivenciar o quadro axiológico do mundo em que vivi e onde já não existo. Eu posso, evidentemente, imaginar o mundo depois da minha morte, mas dentro de mim já não posso vivenciá-lo como um fato de colorido emocional de minha morte, de minha inexistência; para tanto devo compenetrar-me do outro e dos outros, para quem minha morte, minha ausência, será um acontecimento de sua vida; ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente (axiologicamente) o acontecimento de minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível, já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. O conjunto da minha vida não tem significação no contexto axiológico de minha vida. *Os acontecimentos do meu nascimento, da minha permanência axiológica no mundo e, por último, de minha morte não se realizam em mim nem para mim.* O peso emocional de minha vida em *seu conjunto* não existe para mim mesmo (BAKHTIN, 2011, p. 96, grifos nossos).

Inferese disso que, embora possamos pensar sobre nossa existência, é fato que os dois momentos mais importantes dela, o nascimento e a morte, não nos pertencem, pelo menos não conscientemente. Podemos pensar sobre a morte, divagar sobre ela, imaginar como ela ocorrerá conosco, porém, no momento em que ela acontece, é como se já não nos pertencesse mais, pois “até mesmo o pensamento da morte ainda é vida”⁵². Temos, ainda que pouco, apenas a consciência de parte da ponte existente entre o nascimento – início da vida – e a morte. Não mais do que isso.

As afirmações de Merleau-Ponty e de Bakhtin evidenciam o fato de o nascimento e a morte não poderem ser objetos de nosso pensamento enquanto ser em si porque, para o primeiro, ainda não somos conscientes de nós mesmos, e, para a segunda, não teremos mais consciência humana, nem tempo suficiente para pensar sobre o nosso fim. É, de fato, humanamente impossível um ponto de vista advindo de nossa morte, exceto por meio da imaginação ou pela fabulação poética, por exemplo.

Ida Alves (2013, p. 188) afirma que o “relacionamento entre poesia e filosofia significa a revisão da temporalidade e do espaço, agora sob a perspectiva do horizonte, isto é, o tempo presente se abre aos horizontes do tempo passado ou futuro, e o sujeito tem como o último dos horizontes a morte”. Ao pensarmos a paisagem como uma possibilidade e o horizonte como o objetivo a ser alcançado, podemos imaginar a morte como um limite

⁵² Murilo Mendes, no poema “Morte”. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 33-34.

intransponível, e, portanto, inalcançável. Ou seja, tal como nosso nascimento, a morte não nos pertence. A morte, nosso “horizonte último”, está além de nossas limitações humanas, ou seja, está “além do horizonte”, e é isso que nos permite fabular sobre ela, preencher os vazios e as lacunas, no caso do poeta, por meio de palavras.

Todo o estudo que nos trouxe até aqui tem como objetivo amparar as análises, que compõem o terceiro capítulo desta tese e que têm como proposta mostrar, sob a perspectiva da estrutura de horizonte, de que maneira a existência humana e seu fim – a morte –, aparecem e reaparecem na poesia de Ferreira Gullar, *corpus* deste estudo. A tese apresenta, nessa perspectiva, conforme as palavras de Ida Alves, uma revisão temporal e espacial do referente poético em questão, ou seja, da morte, pois, como disse Merleau-Ponty (2011, p. 489), “vivo em uma atmosfera de morte em geral, há como que uma essência da morte que está sempre no horizonte de meus pensamentos”. Para isso, olhamos para a morte como um assunto recorrente na poesia de Gullar, como algo que está sempre no horizonte de seus pensamentos, e o fazemos com o propósito de compreender as muitas contradições relacionadas à temática e de perceber como o poeta a insere em sua poesia.

3. JOGOS DE AFASTAMENTO E APROXIMAÇÃO DA MORTE NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

Abordar uma obra tão vasta e ampla como a de Ferreira Gullar é um desafio. Sérgio Buarque de Holanda (2015, p. 15), na apresentação de *Toda poesia*, afirma que Gullar “é o último grande poeta brasileiro”, que ele “é a última voz significativa da poesia” e que “é o nosso único poeta maior dos tempos de hoje”.

Sobre o autor, declara Antonio Carlos Secchin (2008, p. xi), em *Gullar: obra viva*:

[...] há poetas que se notabilizam pela pesquisa formal, pela experimentação da linguagem em busca de novas formas de expressão. Outros cultivam diálogo com as formas consolidadas e consagradas. Existem os que consideram a poesia como veículo das alegrias, naufrágios e perplexidades de sua própria experiência individual. Alguns vinculam a poesia à dimensão épica e coletiva de um povo perante a História. A obra de Ferreira Gullar, de modo ímpar, efetua um amálgama de todas essas tendências, revelando um compromisso ético e uma relevância estética que a situam, consensualmente, no mais alto patamar da criação artística contemporânea.

Em uma entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira* (IMS, 1998, p. 46)⁵³, Ferreira Gullar explicita sua relação com a morte: “um tema recorrente na sua poesia”. Ao ser questionado sobre a maneira como lidava com a ideia da morte – própria ou alheia –, ele responde:

[...] a morte é mesmo um tema permanente da minha poesia. No próximo livro [*Muitas vozes*], que devo publicar dentro de um ano ou dois, ela está muito presente. Depois de uma certa altura da vida, é natural que a morte se torne um problema presente, não só em termos individuais, mas também devido ao fato de que você começa a perder as pessoas. Eu às vezes fico pensando como a morte que aparece n'*A luta corporal* é quase uma teoria, uma morte possível, adivinhada, imaginada, porque na verdade eu não tinha na minha vida uma experiência efetiva de morte. Depois que você começa a perder as pessoas a morte ganha uma outra dimensão, ganha uma concretude. Perder um filho, como aconteceu comigo, é uma coisa que não tem medida, um negócio que eu nunca imaginei, eu jamais me curei disso. É uma coisa de uma violência inaceitável. Não é mais uma coisa teórica, não – é uma coisa real, uma perda real, a vida te mostrando seu lado duro. Aquela pessoa amada, que você criou, que estava ali do teu lado não existe mais. A vida é de um absurdo esmagador. Milhões de pessoas já morreram, mas não é possível aceitar a morte.

⁵³ Disponíveis *on-line* em: <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs>.

Na mesma entrevista, o poeta afirma não ter medo da morte: “Não, porque é a ordem natural das coisas. Não quero morrer, absolutamente, não vivo desejando a morte, ao contrário” (IMS, 1998, p. 46). Tendo a morte como um dos elementos constitutivos de sua poesia, isso é, tomando-a como um referente poético, Gullar faz da temática uma presença ressentida e formulada como elemento espacial e temporal, interior e exterior. Espacial devido ao fato de estar sempre presente, em seu entorno, e temporal porque, primeiro, sente-se distante dela, pois tem uma vida inteira a ser vivida, trata-a como um “facho a arder vertiginoso”, até ter a certeza de que a encontrará no futuro e percebe que apenas morre “sem ênfase”. Em outro trecho da entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*, afirma que a certeza da morte não o acalma: “eu aceito [a morte] porque é a fatalidade. Não me tranquiliza” (IMS, 1998, p. 48). Além disso, ela é, ao mesmo tempo, uma presença exterior e interior, pois ele a sente na morte dos outros, que é sempre um pouco de sua própria também, como se fosse um pedaço seu levado embora.

Na obra de Ferreira Gullar, esse tema assume valor afetivo (morte dos amigos queridos, do filho, da esposa) ligado a uma interrogação, uma vez que está sempre presente, encarnado em uma série de motivos recorrentes. Além disso, sua significação depende do contexto em que aparece e da relação que mantém com os outros motivos abordados pelo poeta. Os pontos de vista sobre a paisagem na obra poética do autor abarcam, entre outros aspectos, o conjunto desses motivos e desses temas, que jamais se encontram todos no interior de um mesmo espaço ou de uma mesma descrição, mas dos quais se tenta construir uma rede de significados, identificando a convergência reveladora de uma atitude fundamental a respeito do mundo e da vida.

Na obra poética de Ferreira Gullar, a morte é vista de maneiras distintas em diferentes fases da vida do poeta. O tema tem sido vastamente examinado, não sendo tratado sob um único ponto de vista, e foi explorado⁵⁴ de diversas e singulares maneiras, apresentando uma

⁵⁴ Os principais trabalhos pesquisados sobre o tema em Gullar são o ensaio “Traduzir-se”, de João Luiz Lafetá (2004); o artigo “Os limites da linguagem na poesia de Ferreira Gullar”, de Paulo Becker (2012); e as dissertações de William Lima Lial, *As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar* (2012) e Carlyne Cardoso de Paiva, *As muitas vozes da morte: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar* (2009). Há ainda uma série de trabalhos em que a morte não é o tema principal mas aparece como um dos temas trabalhados pelo poeta: *Traços – Imagens recorrentes na poesia de Ferreira Gullar*, de Márcia Bianchi (2002); *Leitura do Poema Sujo de Ferreira Gullar*, de Suzana Maria de Abreu Ruela Fuly (2005); *A vida em construção: o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar*, de Mateus Silva Martins (2006); *Metal vertiginoso: a poesia apaixonada de Ferreira Gullar*, de Wesley Thales de Almeida Rocha (2013); e *Do ressentimento à cicatriz: memória e exílio em Ferreira Gullar*, de Viviane Aparecida Santos (2010). Além desses trabalhos, pesquisamos também três teses: *Poema sujo de vidas: alarido de vozes*, de Maria do Socorro Pereira de Assis (2011); *Metapoemas de Ferreira Gullar e o*

enorme possibilidade de abordagens. Neste capítulo, vemos quais são os elementos que caracterizam a existência humana como estrutura de horizonte na poesia de Ferreira Gullar e de que modo a morte é abordada na obra do autor em consonância com essa concepção. Falar da existência humana e da morte na poesia de Gullar implica abordar, respectivamente, a noção de estrutura de horizonte e a questão do referente poético na obra do poeta, conceitos estudados no primeiro capítulo desta tese.

Considera-se a existência humana, neste trabalho e para os objetivos da análise, como o tempo decorrido (e, devido à dialética do próximo e do distante, o espaço percorrido) entre o nascimento – início da vida – e a morte – horizonte último e final da permanência neste mundo. Conforme já citado, não somos “donos”, ou não temos completo conhecimento dos instantes de início e fim de nossas vidas. Somos apenas conscientes de alguns dos momentos entre essas duas ocorrências.

Mesmo assim, alguns momentos da vida agem sobre as pessoas de forma mais marcante: podem ser lembranças emocionais ou acontecimentos que marcaram suas vidas individuais e a vida do/no país em que se vive, como é o caso do poeta analisado neste trabalho. Artista de uma forte sensibilidade social, Gullar sempre manifestou – e acabou tendo durante sua vida – uma forte ligação com o povo brasileiro e com as agruras e intempéries a que este estava submetido. Segundo Helba Carvalho (2016, p. 50-51), é possível distinguir, e ouvir, na obra de Ferreira Gullar, “a voz do jovem apaixonado pelas causas políticas, mergulhado em angústia e piedade pelo povo que o fez poeta”. Para a autora, ouve-se, na voz de Gullar, um misto de tudo o que, historicamente, ocorreu no Brasil na segunda metade do século XX. O próprio poeta manifesta, em seus poemas, essa forte ligação com o povo brasileiro. Em “Meu povo, meu abismo” (GULLAR, 2015, p. 425)⁵⁵, afirma que “Meu povo é meu abismo. / Nele me perco: / a sua tanta dor me deixa / cego e surdo”. E, da mesma forma, em “Meu povo, meu poema” (2015, p. 201), afirma que “Meu povo e meu poema crescem juntos” e que “Meu povo em meu poema / se reflete”.

Gullar é um poeta com forte senso político. Essa é uma parte importante de sua vida. Sua existência está repleta de ocasiões em que esse senso fala mais alto. Consta que, em 1950, presenciou o assassinato de um operário pela polícia, durante a repressão do governo a um comício de Adhemar de Barros na praça João Lisboa, em São Luís, no Maranhão. Como

ensino do fazer poético, de Helba Carvalho (2016); e *O resgate da poética do pensamento em Ferreira Gullar e em Luis Felipe Noé*, de Grede Rejane Finkler (2004).

⁵⁵ Todas as citações dos poemas de Ferreira Gullar foram retiradas da 21ª edição da obra *Toda poesia* (2015) e somente foram confrontadas com outras edições em momentos de dúvida em relação à divisão de estrofes e versos. Assim, resolvemos não mais mencionar o nome do autor ao citarmos excertos dessa obra, atendo-nos apenas ao ano de publicação e à referida página.

forma de protesto, negou-se a ler sobre o fato na rádio Timbira, onde tinha um programa. A nota, do governador do estado, apontava os “comunistas” e os “baderneiros” como culpados pelo ocorrido. Foi despedido, perdeu o emprego de locutor, mas o episódio rendeu-lhe um convite para participar de uma campanha política no interior do Maranhão (IMS, 1998, p. 10).

Em 1961, foi nomeado diretor da Fundação Cultural de Brasília, em 1963, presidiu o Centro Popular de Cultura (CPC), escreveu poemas de cordel panfletários, “assumindo claramente uma nova atitude literária, de engajamento político e social” (IMS, 1998, p. 12). Em 1º de abril 1964, um dia após o golpe militar que depôs o presidente João Goulart, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro. Em 1968, após a assinatura do AI-5, foi preso, juntamente com Paulo Francis, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em 1971, alertado pelos amigos do perigo que corria no país, resolveu partir para o exílio, residindo, nesta ordem, em Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires. Colaborou com *O Pasquim*, sob o pseudônimo de Frederico Marques. Voltou ao Brasil em 1977 e, um dia após o retorno, foi levado ao DPPS (antigo DOPS) e interrogado durante 72 horas (IMS, p. 14-15). Essas são apenas algumas das ocasiões mais conhecidas em que a política fez parte de sua trajetória. Nos “Dados biográficos do Autor”, reunidos ao final de *Toda poesia* (2015, p. 643-645), afirma-se que “A partir de 1962, a poesia de Gullar reflete a necessidade moral de lutar contra a injustiça social e a opressão”, atestando o que foi dito anteriormente.

Além disso, a poesia de Gullar atravessou outros temas, ao passar pelas “crises (muitas) de linguagem, o sonho (curto) do socialismo, a amargura (longa) do exílio, o peso (bruto) da morte e o nascimento (calmo) do poema” (IMS, 1998, p. 31). Essas temáticas podem ser lidas/vistas em vários de seus poemas. As crises de linguagem passam pelo “Roçzeiral” e pelos seus *Poemas concretos e neoconcretos*; o sonho socialista atravessa seus *Romances de cordel*; o *Poema sujo*, escrito durante o exílio, é seu poema-limite; as mortes de amigos e parentes marcam profundamente a existência de Gullar; e as questões metapoéticas fazem-se presentes durante toda sua vida e obra. Carvalho (2016, p. 52), em sua tese, afirma que, na obra de Gullar, também:

Ouve-se o cronista maduro desiludido com o destino político de seu país e com a morte de um sonho de justiça social. Ouve-se o ser humano que habita um corpo, imerso na miríade de sensações, emoções, cheiros, prazeres e dissabores que o impactam no cotidiano. E há ainda, sob todas as outras vozes, o poeta aguerrido em sua missão primordial, de busca pela representação da realidade, seja a prosaica e particular, seja a universalista e metafísica.

Em nosso trabalho, analisamos os poemas nos quais está marcada a presença da paisagem e que mostram a existência humana como uma estrutura de horizonte. A delimitação dos elementos estruturantes da paisagem evidencia o modo como eles fornecem o elo que liga a paisagem ao horizonte e, ao mesmo tempo, permite a formação da estrutura de horizonte. Nesse sentido, considerando-se que a alteridade no espaço é marcada pelo fato de que o horizonte aparece como a margem secreta na qual se inscrevem os sinais da presença do outro, que é o que Collot chama de estrutura de horizonte, percebe-se como essa alteridade, essa mudança de ponto de vista, imbrica-se com o tema da morte – um dos tantos assuntos constantes na obra de Ferreira Gullar.

O eu lírico, ao perceber que “A morte é uma certeza invencível” (“Tato”, 2015, p. 518), encara-a por meio daquilo que chamaremos de jogos de afastamento e de aproximação, os quais devem ser vistos, nesta tese de doutoramento, como o modo inconstante e instável por meio da qual o tema da morte é tratado. É relevante ressaltar que tais jogos levam em consideração a dialética do próximo e do distante, tal como formulada na teoria da paisagem. Eles ainda consideram dois outros aspectos que serão abordados nas análises: o espaço e o tempo.

Por esse motivo, a análise levará em conta esses dois elementos. Os jogos de afastamento e aproximação relacionados ao tempo mostram a maneira como o poeta encarou o momento derradeiro da existência desde sua juventude até seus dias finais, enfatizando o modo como seu ponto de vista mudou durante esse período. A morte, considerada algo vertiginoso, atordoante e arrebatador em sua mocidade, mostrar-se-á, em sua maturidade, como algo certo, simples e sem ênfase, mas não menos angustiante. Por isso, a análise é feita de modo diacrônico, seguindo as datas de publicação de suas obras, pois “o próprio poeta sempre que faz menção a sua obra ressalta suas diferentes fases” (DOMINGUES, 2007, p. 152). Esse acompanhamento cronológico também nos serve para mostrar que a mudança do ponto de vista se dá ao longo do tempo, após um acúmulo de experiências e vivências relacionadas ao tema.

Por sua vez, os jogos de afastamento e aproximação relacionados ao espaço são mostrados por meio do modo como o poeta afasta-se ou aproxima-se fisicamente e/ou geograficamente do fim da existência. O aspecto físico lida com os momentos em que a morte atinge algum familiar ou amigo, fazendo com que o eu lírico vivencie uma experiência fisicamente próxima de morte, enquanto que o afastamento dessa vivência se dá quando a morte alcança uma personalidade histórica ou um desconhecido. Já o aspecto geográfico tem

como referência os lugares relacionados ao fenecimento. A aproximação da morte acontece quando o eu lírico visita os mortos no cemitério, pois ele desloca-se até o lugar que seus entes queridos estão, ou quando ele percebe a morte rondando seu ser, ao passo que as experiências de afastamento ocorrem quando os moribundos são levados para morrer no hospital, um lugar asséptico, distante do cotidiano do homem comum e cujo acesso total é permitido apenas aos profissionais que lá trabalham, ou quando a morte ataca no canavial de onde vem o açúcar e em países, como o Vietnã, que estão em guerra, locais geograficamente distantes da realidade do poeta. Tais questões mostraram-se fundamentais para a percepção sobre as diferentes maneiras como Gullar lida com a sensibilidade do pensamento humano relacionado ao momento derradeiro da existência.

Cabe salientar que devido à dialética do próximo e do distante, ambos os aspectos aparecerão de forma conjunta, pois são inseparáveis. Isso acontece porque, segundo a teoria da paisagem, o espaço e o tempo possuem estrutura de horizonte. Essa estrutura concerne tanto à percepção do tempo quanto à percepção do espaço e pode levar a um aprofundamento de ambos os aspectos. Tal como afirma Collot (2013, p. 108), “Em função dessa estrutura de horizonte comum, a 'profundidade do espaço' pode tornar-se uma 'alegoria' da profundidade do tempo”, ou seja, um pode ser tomado pelo outro, o que significa que essa dialética tem um significado indissociavelmente temporal e espacial. Assim, para Collot, o horizonte é a imagem do futuro, pois o olhar vai em direção a ele do mesmo modo que a vida segue rumo ao futuro, fazendo com que o movimento cumpra a síntese das duas dimensões, dos dois aspectos, ao afirmar que “*lá, é daqui a pouco ou amanhã, visto que lá estarei após ter progredido em meu percurso no espaço*” (COLLOT, 2010b, p. 208). Ou seja, o horizonte, assim como o referente poético, remete a uma série de virtualidades inexploradas, uma vez que representa a passagem do real ao possível.

Com isso, pretendemos mostrar que a morte se consolida como um referente poético, uma vez que Gullar aborda-a, sempre, de um modo diferente, levando o tema a um contexto em que ele nunca se esgotará, mostrando-se constantemente como uma nova possibilidade de abordagem: o horizonte buscado pelo observador, nesse caso, pelo eu lírico, restará sempre inacessível, pois o referente é vazio de conteúdo, ou seja, a morte é uma “mera noção que existe enquanto eu existo” (“Redundâncias”, 2015, p. 495). Dessa forma, levando-se em conta a teoria da paisagem, o tema pode ser considerado como uma estrutura de apelo, o que demonstra que a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que leva o poeta a um aprofundamento da reflexão sobre a constituição da subjetividade – permitindo, por exemplo, diferentes pontos de vista relacionados ao assunto – e sobre as relações do sujeito

com seu entorno espacial. Ou seja, invisível ao olhar, a morte é considerada, aqui, como uma lacuna da paisagem. O eu lírico, ou o sujeito observador, completará essas lacunas por meio da imaginação, da palavra ou do movimento.

Perceberemos, assim, tal como afirmou Lafetá (2004, p. 165), que a realidade poética de Gullar é “a própria existência, para qual é preciso achar um sentido”. Sua poesia torna-se, então, uma maneira de descobrir esse significado escondido da vida, esse “facho / diurno / e ardente”, tal como definido em “Improviso matinal” (2015, p. 513-514). E o poeta tem consciência de que a vida é uma só e de que nosso tempo (nossa existência) no mundo é limitado(a), pois mencionou que “A vida é pouca / a vida é louca / mas não há senão ela” (“No mundo há muitas armadilhas”, 2015, p. 209-210). Além disso, ele sabe que dispõe “apenas” de seu próprio corpo “para operar o milagre / esse milagre / que a vida traz / e záz / dissipa às gargalhadas” (“Detrás do rosto”, 2015, p. 419), pois, assim como teve início, a vida também terá um fim.

Collot afirma que ao levarmos a sério a percepção da paisagem “somos levados a nos libertar do dualismo arraigado do pensamento ocidental, a ultrapassar um certo número de oposições que o estruturam” (2013, p. 18). Alfredo Bosi, na apresentação de *Em alguma parte alguma* (BOSI, 2013, p. 13), também alude à superação desse dualismo ao mostrar que o poeta escolhido para nossa análise consegue superar as clivagens da filosofia ocidental quando indaga: “quem disse que materialismo e metafísica não podem conviver em harmoniosa tensão?”. É para o desfecho da vida, da existência, que nos voltamos nos próximos subcapítulos, que mostram a morte como um referente poético na poesia de Ferreira Gullar.

Partiremos do fato de que a poesia de Gullar é marcada por alguns elementos recorrentes que ajudam a mostrar e a definir os elementos da paisagem em sua obra. Um dos temas mais caros e habituais em sua poesia é o da morte. Esse tema é tomado como um referente poético, o que equivale a dizer que há sempre algo novo a ser dito, ou a ser analisado, ou a ser percebido sobre o assunto. A constante mudança de opinião ou ponto de vista sobre um determinado tema pode ser o resultado das experiências vividas pelo poeta, que, na voz do eu lírico, mostra-nos, por vezes, muito mais do que imaginara estar expondo. Possível resultado de um processo de amadurecimento pessoal, a mudança de ponto de vista sobre a morte atravessa a obra poética de Gullar, e é exatamente isso que queremos demonstrar neste capítulo: uma mudança do ponto de vista sobre a morte conforme a passagem do tempo e, conseqüentemente, do espaço.

Se nossa análise segue, na maioria dos casos, uma linha diacrônica da publicação dos poemas, é porque, segundo o próprio autor, a publicação de seus poemas é o resultado de “espantos” momentâneos dele com o mundo, que vão sendo registrados a cada instante vivido. Seus poemas são publicados “quase sempre” em “ordem cronológica”⁵⁶, com exceção dos “Poemas resgatados”⁵⁷, inseridos no final de *Muitas vozes*. Por isso, seguimos aqui a ordem temporal, já que se trata de uma análise que pretende mostrar a mudança do ponto de vista, em relação a um referente poético, causada pela passagem do tempo, outro elemento precioso a ser considerado em nossa análise.

Conforme o próprio Ferreira Gullar afirma na entrevista mencionada na introdução deste capítulo, a morte é vista por ele, em seus momentos iniciais de poeta, como algo distante, constituindo-se “quase como uma teoria” (IMS, 1998, p. 46), o que é justificado pelo fato de ele não ter tido, ainda, experiências efetivas de morte. É pertinente apontar que efetiva, aqui, tem o sentido posto pelo próprio poeta, que utiliza o termo para referir uma experiência pessoal e particular. No início de sua carreira, Gullar enxergava a morte apenas como um fenômeno social e coletivo, entretanto, ele claramente nutria uma simpatia intelectual pelos que morriam e sensibilizava-se com o fato de ocorrerem mortes prematuras no interior nordestino e, por vezes, “desnecessárias”, como em uma guerra.

Esse distanciamento ocorre em poemas como “O Anjo” (2015, p. 29), publicado em 1954, em *A luta corporal*. Na quarta estrofe desse texto, o eu lírico anuncia que “O anjo é grave, / agora. / Começo a esperar a morte”. Essa é, contudo, uma morte distante e que demorará a chegar. O próprio poeta se dá conta disso e reafirma a ideia da distância do tema em sua juventude em *Muitas vozes*, livro publicado em 1999. No poema “Aprendizado” (2015, p. 492), o eu lírico diz:

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

⁵⁶ Cf. entrevista concedida ao poeta Weydson Barros Leal, em 12 de julho de 1999, a propósito do livro *Muitas vozes*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gullar02.html>>. Acesso em: jul. 2017.

⁵⁷ O poema “A casa”, publicado em *Dentro da noite veloz*, que reúne poemas escritos entre 1962 e 1974, é, na realidade, uma nova tentativa do poeta de escrever um poema que ele achava que havia perdido enquanto estava no exílio. Trata-se do poema “Sob os pés da família”, que só reapareceu quando o poeta trabalhava na publicação de *Muitas vozes*.

Agora porém
depois de
tudo
sei que
apenas
morro

sem ênfase.

Isso significa que Gullar aprendeu, durante sua vida, a ver a morte sob um ângulo diferente daquele que via anteriormente. Esse último poema mostra as duas visões do poeta sobre o assunto, uma da sua juventude e uma de sua maturidade. A mudança de pensamento em relação à matéria revela que o poeta aprendeu, e muito, com ela. Na primeira estrofe, ela aparece como uma visão empolgante, como um grande acontecimento, “um facho / a arder vertiginoso”. William Lima Lial (2012, p. 85), ao fazer a análise do poema “Aprendizado” em sua dissertação, afirma que, para o poeta, 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”.

Após o corte ocorrido entre a primeira e a segunda estrofes, é possível ver que o eu lírico, agora maduro, enxerga o mundo sem esplendor, sem heroísmo e sem grandiosidade. Ele apenas espera a morte “sem ênfase”, dando-se conta de que é apenas mais um, de que não é alguém especial. O último verso funciona como um sinônimo de desilusão, fazendo crer que os sonhos da adolescência são encolhidos pela realidade material da vida. Conforme Lial (2012, p. 87), o eu lírico, ao ver “a morte sem importância”, acaba enxergando “a própria vida sem importância”.

Há outros poemas em que Gullar, no início de sua carreira poética, dá à morte um caráter distante e impessoal. Em “A fera diurna” (2015, p. 27), o eu lírico reconhece que, no vale, “todo crescer obscuro e assomo / é cego caminhar às abstratas / formas da morte”. Ao considerar que a morte tem formas abstratas, o eu lírico a considera como existente apenas subjetivamente e sem necessariamente possuir uma concretude material. O fim da vida é, então, algo de difícil compreensão para um jovem que ainda não teve experiências de morte suficientes para senti-la de modo mais concreto. Essa característica “abstrata” das formas da morte designa uma qualidade distante e pouco perceptível para o sujeito observador.

Em outros poemas de *A luta corporal*, a morte aparece, por exemplo, a partir de elementos não humanos, tais como animais, frutas, flores e o céu. Em “Galo galo” (2015, p. 31-32), vê-se um galo “armado contra a morte”, passeando por um saguão, mas que, no

entanto, “vai morrer”. Segundo Lafetá (2004, p. 138), nesse poema, “temos a metáfora galo/poeta”. Para o teórico, “o canto, coisa viva, em que se trabalha, é inquietude, luta contra a morte”. Lutar contra algo é querê-lo longe de si. É possível que o eu lírico combata a morte por sua própria ânsia de vida e sua gana juvenil, ocasionadas, talvez, pela sua pouca idade à época da publicação do poema. Cantar significa a possibilidade de sobreviver após a própria morte por causa da obra publicada, muito embora o canto seja “apenas contingente, não culmina coisa alguma; logo – vê-se – ele é 'inútil', é canto mas ao mesmo tempo é nada” (LAFETÁ, 2004, p. 149). Tal como explicita Becker (2012, p. 280):

Em termos gerais, o poema tem o seguinte argumento: o galo é movido ao canto por uma necessidade interna irreprimível. Canta como se fosse morrer, ou pudesse desencadear com seu canto uma alteração visível na paisagem em torno. Como não ocorre nem uma coisa nem outra, conclui-se pela inutilidade do canto.

Essa desilusão com o canto é a mesma que encontramos perante a morte. Por mais que façamos, coisa nenhuma a vencerá, ou seja, combatê-la parece, também, ser inútil. Apesar disso, há, ainda, um longo caminho (espacial) a ser percorrido (temporalmente) para que a morte seja definitivamente alcançada. Enquanto isso, ela é mera noção abstrata.

Em “A galinha” (2015, p. 33), o eu lírico diz: “Morta, / flutua, no chão. / Galinha”, e, em seguida, afirma que “Morta. [...] / Ela dorme”. No poema, o sono evocado por este último verso representa a morte. Segundo Ariès (2014, p. 29), “Acreditava-se que os mortos dormiam”. Além disso, destaca o historiador que “Essa crença é antiga e constante” e que, ademais, “essa imagem resistiu aos séculos de repressão pelos *litterati*” (ARIÈS, 2014, p. 32). Em sua dissertação, Lial (2012, p. 67) destaca que “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”. Muito embora saibamos que os dois poemas anteriores (“Galo galo” e “A galinha”) representam uma busca da consciência poética por meio da “desmistificação do fazer poético” (DOMINGUES, 2007, p. 156) por parte do autor, eles também representam a adoção de um ponto de vista afastado da morte, tal como uma observação à distância.

Em “P.M.S.L.” (2015, p. 34-35), podemos perceber o afastamento da morte por meio do céu e da flor. Nesse poema, o eu lírico diz que:

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

[...]

Vê o céu. Mais
que azul, ele é o nosso
sucessivo morrer. Ácido
céu.

As manhãs sem teto são manhãs sem nuvens, pois estas são como um limite acima das nossas cabeças. Sem elas, estamos a céu aberto. O céu não só é azul – característica devida à presença da atmosfera –, mas é, também, “o nosso sucessivo morrer”, suscitando a ideia temporal da passagem dos dias: cada dia de céu azulado é um dia a menos de nossa existência. Como não poderia deixar de ser, o céu é algo espacialmente distante dos homens que se encontram na Terra, e, se ele é o sucessivo morrer do eu lírico, a morte encontra-se tão distante quanto o céu. Céu e morte estão apartados do eu lírico, o que mostra um lapso espacial e temporal entre o sujeito observador (eu lírico) e o objeto observado (o céu como metáfora da morte).

Nesse mesmo poema, temos a imagem de uma orquídea que caminha em direção à morte, mesmo que seja uma caminhada “simbólica”, como essa. A cena mostra a vida como um “gastar-se”:

Tudo que fácil se
dá quer negar-nos. Teme
o ludibrio 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.

Ao afirmar que a orquídea é “móvel” e que “caminha em si”, o eu lírico diz que a planta, que sabemos ser fixa por natureza, está envelhecendo, gastando-se no tempo, fazendo sua vida passar. Aqui, temos a dialética do próximo e do distante fortemente marcada: o caminhar da planta está sendo tomado como a passagem do tempo, ou seja, podemos tomar o

espaço pelo tempo, fazendo de um a alegoria do outro. Ser considerada um “contínuo negar-se em seu fogo” significa, a cada instante de vida, negar um pouco do que se é, negar a própria vida e “deslizar” em direção à morte. Percebe-se a existência da flor (metáfora da existência humana) como um deslocamento espaço-temporal. Vale, ainda, lembrar que, nessa época (início dos anos 1950, quando o obra *A luta corporal* foi escrita), a morte era “um facho a arder vertiginoso”. Portanto, se, para a orquídea, “seu arder é deslizar”, temos uma indicação de que esse movimento é aquilo que nos leva em direção ao fim: movimentar-se (“deslizar”) significa morrer (“arder”). Dessa forma, percebemos que, se andar é caminhar em direção à morte, ficar parado (como a flor) também o é: mover-se no espaço ou permanecer no lugar é seguir o fluxo irrefreável do tempo, tal como disse o eu lírico de “As peras” (2015, p. 38-39), poema em que vemos que a voz do relógio, ou seja, a passagem do tempo, “desliza / fora dos corpos”. Embora estejamos, ou não, conscientes sobre este fato, a voz do tempo age sobre todos, irremediavelmente:

As peras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?
Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
[...]
O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

É interessante perceber a maneira como o verbo “deter” é usado nos versos 6 e 7. A separação silábica proposital permite ler e questionar a possibilidade de *determos* ou *termos* a morte das frutas: “deteríamos” ou “teríamos” a morte das frutas? Os versos seguintes levam a pensar que nenhuma das respostas nos serve frente ao tempo, até porque “o relógio / não mede. Trabalha / no vazio: sua voz desliza / fora dos corpos”, ou seja, não tem influência no corpo da fruta. O tempo corre (“desliza”), pois é intangível. A morte é uma hipótese, uma especulação, uma abstração. O tempo, que é o que faz com que a morte chegue, ocorre longe do eu lírico. As peras “gastam-se no fulgor de estarem prontas para nada” e ele acaba se resignando a passar seus dias “entre nada”.

Lafetá (2004, p. 145) argumenta que os elementos estáticos que aparecem no poema, comparados a um quadro de natureza-morta, dão-nos a impressão contrária: “dentro dele, tudo se move, tudo é fluxo de tempos”. Mais ainda, os elementos parecem ser “irreconciliáveis, cada um vivendo sua vida própria, alheio ao outro”. Mas, conforme o teórico, a consciência desse fato é o que restabelece a unidade do quadro, mesmo admitindo que a consciência nada pode “contra o passar do tempo, que apodrece as peras fora dela”. Segundo Lafetá (2004, p. 145-146), constatar a impotência da subjetividade humilha duramente, porque é uma ferida no narcisismo poético:

Constatar que o mundo é um, e eu sou outro, é pôr em xeque a própria essência do lirismo, que deseja a todo custo ser “um-no-outro”, ser fusão e identidade absolutas. O dia das peras – seu canto – é um refulgir solitário, “para nada”. O instante do canto é plenitude, é tudo; mas quando ele pára, defronta-se com a morte, o vazio que é o nada.

Entretanto, o eu lírico levanta a hipótese de que o canto permaneça para que a morte seja burlada: “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”. Para Lafetá (2004, p. 147), se o tempo fosse eliminado, o absoluto seria atingido, entretanto, o absoluto é inalcançável. Para o teórico, “O canto do galo é efêmero como o brilho maduro da fruta, e ambos se dirigem, isolados, em direção à morte”. A ilusão de que a plenitude da poesia lírica pudesse contornar o corte que impede a unidade de tudo desaparece. A partir de então, segundo Lafetá (2004, p. 147), “o poeta passará a encara a morte de frente”. Entretanto, ainda se manterá à distância.

Esse enfrentamento com a morte vai aparecer ainda no final de *A luta corporal*, sua primeira obra. Segundo Lafetá (2004, p. 147), os poemas em prosa que fazem parte de “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”⁵⁸ insistirão nas mesmas imagens: “o podre, o asqueroso, a vileza, e a fatalidade do brilho, a inutilidade do canto, a morte”. É por aqui que nossa análise continua. Na “Carta do morto pobre” (2015, p. 42-43), veremos algumas dessas imagens, lembrando o que o historiador Phillipe Ariès (2014, p. 143-163) chamou de “temas macabros”. Becker (2012, p. 285), ao analisar o poema, afirma que, nele,

⁵⁸ Vale lembrar que cada uma dessas partes é composta por vários poemas, alguns deles sem título. Em “Um programa de homicídio”, temos a “Carta do morto pobre” e mais seis poemas, numerados de 1 a 6. “O cavalo sem sede” é composto por 13 poemas e “As revelações espúrias”, por oito.

[...] o poeta se põe à margem da própria vida: a voz que fala, como informa o título, é de um morto. O poema descreve a morte como “o único acontecimento maravilhoso” da existência, e afirma que “o apodrecer é sublime e terrível”. O pretense morto insulta então a arte, por esta se insurgir contra a ordem geral das coisas, ao criar obras que, de certo modo, se subtraem à morte. E conclui: “O homem é grave. E não canta, senão para morrer”.

Há, nesse poema de Gullar, resquícios da podridão, reminiscências da morte intravital, aquela que viria de dentro do morto, tal como explicitado por Ariès e Jankélévitch. Não à toa, conforme Becker, a voz do poema é a de um morto: “Porque estou morto é que digo: o apodrecer é sublime e terrível”. Entretanto, o eu lírico diz que existem “os que não apodrecem. Os que traem o único acontecimento maravilhoso de sua existência”, que é o apodrecer da carne, ou seja, o morrer. O morto diz que essas pessoas são os artistas: “Artistas, ah os artistas! Animais viciados, vermes dos resíduos, caprichosos e pueris. Eu vos odeio! Como sois ridículos na vossa seriedade cosmética!”.

Segundo vimos, Becker afirma que o eu lírico insulta a arte por ela criar obras que não morrem, o que vai contra a ordem geral das coisas (nascer e morrer). Para nós, aparentemente, esse insulto do eu lírico está de acordo com uma daquelas estratégias inteligentes para escapar à morte, proferidas por Bauman. Trata-se da estratégia individual. Apenas alguns indivíduos podem alcançá-la e podem se manter vivos na memória das gerações posteriores, tornando-se “imortais”. Para Bauman, somente os grandes feitos de líderes e as obras de autores, tais como filósofos, poetas e artistas, seriam preservados pela memória. Ou seja, os artistas, no poema de Gullar, são atacados por serem aquelas pessoas que sobrevivem à própria morte por causa de suas obras e, assim, invertem o sentido natural e unidirecional da vida, que é ter um fim.

No poema “1” (2015, p. 43-44), que vem logo após a “Carta do morto pobre” e faz parte de “Um programa de homicídio”, há versos que indicam a passagem do tempo que direciona a existência para o seu fim: “as praias devoram o tempo de tua vida; em sua fimbria acesa, pêndulos, consomem-se os dias e as noites”. O fim parece vir das próprias mãos do eu lírico, pois, no final do poema, ele afirma que constrói “uma nova solidão para o homem; lugar, como o da flor, mas dele, ferocíssimo; como o silêncio aceso; a mais nova morte do homem”.

O poema “2” (2015, p. 44-45) traz duas alusões à morte. Primeiro, afirma-se que “o homem é um peixe de cabelos e morte clara”. A primeira parte da frase – trata-se de prosa poética – afirma que o homem é um peixe de cabelos, pois desenvolve o raciocínio de que ele

é um animal que veio do lodo, já que “o lodo” é “a mesmice das águas”. A linguagem do texto, um tanto onírica, nos permite afirmar que a morte é algo incontestável devido ao adjetivo “clara”, muito embora, no último parágrafo, o eu lírico, fazendo a segunda alusão à morte, afirme que “Demorará muito ainda, até que [...] se inicie a devoração”, mesmo que seu “pó futuro” já arqueje “como uma égua exausta”. Como podemos ver, para ele, apesar do cansaço da vida e da certeza do fim, a morte ainda demorará a acontecer.

Podemos observar no poema algo em comum com a constatação de Heidegger (2005, p. 39-40) quanto à incontestabilidade da morte. Muito embora tenhamos a certeza de que ela ocorrerá, só podemos atribuir à morte uma certeza empírica, pois não sabemos, exatamente, o momento de sua ocorrência. Dessa forma, preferimos transferir nossa própria morte para mais tarde, achar que ela “demorará muito ainda”, e acreditar que ela só acontece com os outros. Assim, percebemos que o eu lírico encontra-se, ou prefere acreditar que se encontra, ainda distante de seu momento final, ou seja, há uma longa caminhada pela frente. Esse deambular como metáfora da existência humana pode ser visto no seguinte trecho: “o homem anda. É um rio andando, É uma árvore, andando. A lama, andando; o sol, andando; nada, andando”. A existência humana é vista como um contínuo andar, como um deslocar-se ininterrupto.

O poema “3” (2015, p. 45-46), por sua vez, fala sobre uma velha, de mãos, dedos e braços secos, unhas sem brilho, cabelos brancos e dentes podres. Segundo Lafetá (2004, p. 149), “o tema mais imediato desse texto é a destruição provocada pelo tempo, o feio tomado como contraste para a beleza procurada”, pois “a carne gasta, seca, enrugada, podre, aparece como o contrário do brilho”. É a descrição de um corpo sobre o qual o tempo agiu, realizando mudanças corporais e levando em direção à morte, ou pelo menos, à espera dela: “Deixe que lhe penetre a densa espera do chão”.

Novamente, trata-se de um eu lírico enxergando o definhando de um outro que não ele mesmo, ou seja, a morte está sempre nos outros: na velha, na galinha, no galo, na pera, na águia que queria pousar mas não encontrava terra e cujo corpo, todo coberto de sangue, começou a rodopiar: “Ninguém dirá quando veio a morte” (“Agora quis descer, e não havia chão”, 2015, p. 53). Até mesmo quando o eu lírico se considera um morto, como na “Carta do morto pobre”, esse defunto é um outro e não ele mesmo, pois no final do poema afirma que “O homem é grave. E não canta, senão para morrer”. Ele se transforma em um outro, que é claramente indicado pelas conjugações dos verbos “ser” e “cantar”, na terceira pessoa do singular, enfatizando, novamente, apenas a morte dos outros, nunca a de si mesmo. Dessa forma, o eu lírico mantém-se a uma distância segura da morte para poder apenas observá-la ocorrer, mas nunca a vivencia de maneira íntima ou próxima.

Aparentemente, o culpado de tudo, o responsável pela morte é o tempo, um dos elementos que está “na base da pesquisa poética de Gullar” (LAFETÁ, 2004, p. 150). Como estamos nos valendo da dialética do próximo e do distante, o espaço torna-se um corresponsável, como vemos nos próximos poemas. Em “Os jogadores de damas” (2015, p. 49), podemos observar que a única coisa que nunca deixa de existir é a passagem do tempo: “Vamos, o que sempre há, e não cessa, é o tempo soprando no tempo. A orelha que envelhece dobrada sobre o som do mundo”. Do mesmo modo, em um dos poemas de “A Fala” (outra parte de *A luta corporal*, composta por 16 poemas), intitulado “Um fogo sem clarão queima os frutos” (2015, p. 76-80), o eu lírico parece pedir a um interlocutor: “Ouve jorrar a morte / no teu riso, a alegria queimando a vida”, numa clara alusão à passagem do tempo, aparentemente recuperando o *carpe diem* horaciano. Devemos perceber que nossos momentos alegres, nossos risos, são instantes em que estamos queimando nossa vida, gastando-a; e que, talvez, o melhor mesmo seja aproveitá-la pois um dia ela acaba.

Já em “Carta de amor a meu inimigo mais próximo” (2015, p. 62-63, grifos nossos), que mais parece um desafio para um duelo à moda antiga, temos um eu lírico dizendo que “iremos, os dois, como um gafanhoto e um garfo de prata, *fazer o percurso que nasce e morre de cada pé a cada marca*, na terra vermelha dos delitos, queridinho!”. Esse “percurso que nasce e morre de cada pé a cada marca” é uma metáfora da existência humana, feita, passo a passo, num lento caminhar em direção à morte. Em outro poema que também faz parte de “A Fala” (“Falemos alto. Os peixes ignoram as estações e nadam”, 2015, p. 71), o eu lírico declara: “os peixes ignoram as estações e nadam / Nós, caminhamos entre as árvores”. Mais uma vez, temos um eu lírico comparando a existência humana a uma caminhada, um deslocamento espacial: os peixes, ao ignorar as estações, ignoram a passagem do tempo, simplesmente vivem sua vida e “nadam”, enquanto nós, seres humanos, caminhamos conscientemente em direção ao fim.

Em *O vil metal*, livro curto, de apenas 24 poemas, escrito entre 1954 e 1960, “encontramos textos extraordinários em que os velhos temas são retomados com maior amadurecimento, com maior controle da linguagem e com a mesma visão amarga, temperada agora com a espécie de calma que têm os grandes artesãos” (LAFETÁ, 2004, p. 156).

O tema da morte também aparece no livro, de modo tímido, apenas em alguns poemas e da mesma maneira que anteriormente: longínqua. Em “Oswald morto” (2015, p. 117), o eu lírico faz uma homenagem ao poeta paulistano, uma das primeiras pessoas que leu *A luta*

corporal antes mesmo de o livro ser lançado⁵⁹. Poderíamos pensar então que, a partir desse momento, a morte atingira Gullar pessoalmente, tornara-se próxima, pois acontecera com um conhecido, um amigo, mas não. Em tom galhofeiro, Gullar parece querer recuperar a alegria e a vivacidade do poeta paulistano, um dos precursores do modernismo brasileiro. Diz o eu lírico que no dia anterior enterraram, em São Paulo, o “anjo antropófago / de asas de folha de bananeira” e complementa declarando que o morto é “mais um nome que se mistura à nossa vegetação tropical”. Alerta para o fato de que as escolas e as usinas de São Paulo não pararam “para olhar o corpo do poeta que anunciara a civilização do ócio”, não se permitindo, assim, uma pausa para o luto – reflexo dos nossos tempos modernos em que a morte, segundo Ariès, afastada de nosso convívio, não modifica mais o espaço e o tempo de uma comunidade, pois “tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (ARIÈS, 2014, p. 756) – e, por fim, declara que “O lenço em que pela última vez / assoou o nariz / era uma bandeira nacional”.

Há, no final do poema, a declaração de que “hoje domingo 24 de outubro de 1954”, portanto, um dia depois do enterro do poeta modernista, “fez sol o dia inteiro em Ipanema”, pois “Oswald de Andrade ajudou o crepúsculo”. Além do tom zombeteiro já mostrado, temos também o tom irônico do final, uma vez que a ajuda aparece registrada em uma “Nota”, que compõe a quarta e última estrofe do poema.

Para Paiva (2009, p. 23), o poema assemelha-se muito a um obituário, já que traz a informação da morte, a data e o local do enterro, além de uma breve apresentação sobre quem é o morto. Aliás, segundo a autora, o tom do eu lírico parece ser documental e registrado por meio de uma linguagem jornalística, “a começar pelo título, cuja informação se faz direta e essencial, sem nenhum verbo que realize a mediação entre Oswald e seu estado de morto” (PAIVA, 2009, p. 23). Essa maneira ríspida e seca traz espelhadas na linguagem, conforme Paiva, várias características da modernidade, tais como “automatismo, mecanicidade, tensão e objetividade”.

Em “Junto ao mar” (2015, p. 124-127), o morto também é o outro, designado no poema pelo eu lírico como o sol poente, como um touro e como um moço “morto”. O pôr do sol, o animal e o homem imbricam-se num só e são mostrados apenas como o morto que jaz junto ao mar. Já em “Recado” (2015, p. 128), Lafetá (2004, p. 158) enxerga a mudança de Gullar para uma poética construtiva, pois o poeta se esforça para negar “o sentido destrutivo” e redescobrir, “detrás da destruição, detrás da morte, o impulso de continuar vivo”. Nesse

⁵⁹ Gullar fala sobre sua amizade com Oswald na entrevista para os *Cadernos de literatura brasileira* (IMS, 1998, p. 38).

poema, o eu lírico parece reagir ao ciclo mortal para afirmar que tem “um sexo / e um nome que é mais que um púcaro de fogo”, pois “Às mortes que me preparam e me servem / na bandeja / sobrevivo, / que a minha eu mesmo a faço, sobre a carne da perna, / certo, / como abro as páginas de um livro / – e obrigo o tempo a ser verdade”. Essa reação perante a morte, essa vontade de continuar vivo, de sobreviver às mortes que são preparadas e servidas na bandeja ao eu lírico, pode ser vista como um afastamento da morte. Ele tenta se distanciar dela, manter-se vivo, pois só ele mesmo poderá fazer a sua própria morte.

“No túmulo de Uzdar” (2015, p. 132), temos a voz de um morto que esconde em sua cova coisas para que os homens tenham o que procurar. O que o morto enterra consigo são seus ossos e seu próprio corpo, que permanecerão dentro da cova até que alguém não ache “mais que o estandarte roído / mais que as joias da fome”, ou seja, seus restos mortais. Enquanto isso, no último poema do livro, “Réquiem para Gullar” (2015, p. 136-138), encontramos alguns trechos sobre passagem do tempo e sobre a morte, tais como: “mais um dia findando mas os dias são muitos são demais não lamentemos” e “aquele que acredita em mim mesmo depois de morto morrerá”. Ao afirmar que os dias são abundantes, o eu lírico parece afirmar que ainda há uma vida inteira a ser vivida, fazendo da morte algo remoto. Já o outro verso tem relação direta com o título do poema e com o que ele significa do ponto de vista religioso.

Réquiem⁶⁰ é uma missa da Igreja Católica conhecida como a Missa para os mortos, oferecida para o repouso da alma e frequentemente celebrada no contexto de um funeral. Na Bíblia, a frase foi usada por Jesus para confortar Marta, irmã de Lázaro, que foi ressuscitado. Entretanto, Jesus teria dito: “aquele que crê em mim, ainda que morto, viverá”. Isso quer dizer que a morte, para os crentes, não é o fim, ou seja, aquele que crê não precisa ter medo da morte. Aparentemente, a história bíblica faz com que a morte perca seu poder, pois não traz mais consigo uma condenação e sim a garantia de uma vida eterna, sem sofrimento e sem dor. Já o eu lírico de “Réquiem para Gullar” diz que quem crê nele “mesmo depois de morto morrerá”, invertendo o significado religioso da frase e mostrando uma visão amarga da vida, uma desesperança e a certeza de que a morte é o fim de tudo. Segundo Domingues (2007, p. 167), “se, no fim, de *A luta corporal* F.G. [Ferreira Gullar] proclama a morte de sua poesia, aqui ele proclama a sua própria morte”, mostrando-nos os primeiros, e leves, indícios de uma consciência de sua própria finitude.

⁶⁰ Segundo o dicionário Aurélio (FERREIRA, 2008, p. 700), réquiem é “Parte do ofício dos mortos, na liturgia católica, que principia com as palavras latinas *requiem aeternam dona eis*, 'dai-lhes o repouso eterno’”.

As composições de *Dentro da noite veloz* “têm como principal característica a procura do equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo” (LAFETÁ, 2004, p. 199). No livro publicado em 1975, que contém poemas escritos entre 1962 e 1974, Gullar ainda dá sinais de enxergar a morte como um tema distante de sua cotidianidade, muito embora seja nessa obra que o poeta dá os primeiros sinais efetivos de uma aguda consciência da morte e de sua consequente mudança de ponto de vista.

Nos primeiros poemas dessa obra, a morte é vista como um dado estatístico, e o poeta mantém-se, ainda, afastado do tema. Apesar disso, ele denuncia o descaso com a morte da população mais pobre, uma vez que “Um dos desafios que percorrem a arte da época é o anseio por participação social e a crença de que o artista teria uma função conscientizadora” (BOSI, 2017, p. 420), e sensibiliza-se com isso, conforme mostram os primeiros poemas do livro. Em “A bomba suja” (2015, p. 202), o eu lírico pontua que, “Por exemplo, a diarreia, / no Rio Grande do Norte, / de cem crianças que nascem, / setenta e seis leva à morte” e que essa “bomba suja e mansa / [...] elimina sem barulho / vários milhões de crianças”, mostrando, em tom de denúncia, o desinteresse dos poderosos com a questão da fome. Entretanto, a morte não ocorre apenas no estado potiguar, ou seja, “não apenas ali / que a fome do Piauí / se espalha de leste a oeste” e ocorre “Sobretudo no nordeste”. Todos esses são locais geograficamente distantes do Rio de Janeiro, onde o poeta se encontra e de onde escreve sobre sua realidade contemporânea, porém, fisicamente longínqua. Ao final do poema, o eu lírico conclama:

Mas precisamos agora
deter o sabotador
que instala a bomba da fome
dentro do trabalhador.

E sobretudo é preciso
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma da fome
pela arma da esperança.

Esse alguém, esse outro que precisa ter esperança, refere-se, muito provavelmente, ao povo que reside no nordeste – ao qual o eu lírico faz referências no poema –, região de onde o poeta saiu e da qual se encontra afetivamente próximo, mas geograficamente afastado por

residir no Rio de Janeiro⁶¹. Segundo Martins (2006, p. 49, grifos nossos), o eu lírico parece afirmar que “esta nova arma precisa ser instalada por todos [...] a fim de que se transforme o estado de coisas *desse outro sobre quem, distanciadamente, se fala*”, ratificando a ideia de afastamento a que nos referimos anteriormente.

No “Poema brasileiro” (2015, p. 205), Gullar mantém a mesma visão da morte como um fenômeno coletivo e alheio ao anunciar enfaticamente que “No Piauí de cada 100 crianças que nascem / 78 morrem antes de completar 8 anos de idade”. A repetição enfática de Gullar, marcada pela reiteração desses dois versos de maneira insistente no “Poema Brasileiro”, demonstra sua indignação frente ao descaso com essas crianças. Mesmo assim, a realidade da morte não atinge pessoalmente o poeta, pois tal fato não faz parte de sua experiência e seu empenho “em mobiliar o espaço do verso com materiais da atualidade [...] vai até o ponto de torná-lo jornalístico e literal ao máximo” (BOSI, 2017, p. 420). A linguagem jornalística, imprimida nos dois primeiros versos do poema, ganha um tom dramático quando o poeta utiliza-se da repetição enfática, direcionando nossa atenção para a crueldade da mortalidade de crianças que ainda não têm, sequer, 8 anos de idade. Para Domingues (2007, p. 175), esse poema, “imitando a linguagem estatística e a dos computadores, repetindo apenas poucas palavras, nos atinge mais do que uma longa conferência sobre a mortalidade infantil”.

Um pouco menos enfático, mas ainda impessoal, o eu lírico mostra, em “O açúcar”, que o produto branco que adoça o seu café veio da cana, plantada em “lugares distantes, onde não há hospital / nem escola”. Lá, “homens que não sabem ler e morrem / aos 27 anos / plantaram e colheram a cana / que viraria açúcar” (2015, p. 211). O eu lírico é explícito em situar os locais em que morrem os homens de 27 anos que plantaram e colheram a cana que viraria açúcar: tratam-se de “lugares distantes”. Esses locais remotos estão longe do bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro, onde o eu lírico, conforme suas palavras, adoçará seu café naquela manhã.

Martins (2006, p. 52) chama a atenção para o fato de que a polaridade entre a doçura do açúcar e a vida amarga de quem o produz é enriquecida pelo eu lírico “na medida em que delineia gradativamente a distância que separa o produto final e seu consumo da sua base de produção”. Segundo o autor, as duas primeiras estrofes trazem, por parte do eu lírico, o seu questionamento sobre a origem do produto. Nas duas seguintes, o eu lírico faz o percurso inverso da produção do açúcar, de sua casa até o local onde começa sua cadeia produtiva: vai

⁶¹ Ideia reforçada pelo início de “O açúcar” (2015, p. 211, grifos nossos). A estrofe inicial destaca que “O branco açúcar que adoçará meu café / nesta manhã *em Ipanema* / não foi produzido por mim / nem surgiu dentro do açucareiro por milagre”.

da casa do homem, passa pela mercearia do Oliveira, por uma usina em Pernambuco ou no Rio e chega aos canaviais extensos. Nas duas últimas estrofes temos os locais distantes onde morrem os homens de 27 anos, já citados anteriormente, e uma cena da usina escura onde os homens de vida amarga produziram esse açúcar doce e branco com que o eu lírico adoça seu café em Ipanema.

Assim, segundo Martins (2006, p. 52), “a distância que separa as duas extremidades do processo referenciado no 'miolo' do poema aumenta”, o que nos permite afirmar que a distância aumenta não só geograficamente, mas também socialmente, pois, ao denunciar o problema, o eu lírico põe-se no estrato social dos privilegiados. Mas existe um ato de solidariedade: muito embora o poeta sinta-se distante da morte por não vivenciá-la de maneira pessoal e/ou individual, ele sente uma simpatia intelectual por essas pessoas e sensibiliza-se com isso. Como poeta, pode denunciar o fato; e é o que faz.

Nessa mesma obra, Gullar encara a própria existência como uma estrutura de horizonte, o que lhe permite ver além das aparências e além daquilo que se dá a ver diante dele, tal como profere Lafetá (2004, p. 165), ao comprovar que a realidade de Gullar é a existência humana:

Colocando as coisas de maneira bem direta: há aí uma apaixonada busca da identidade, que se objetiva enquanto investigação da beleza, do sentido do tempo, da poesia. A “realidade” é a existência humana – mas é também em primeiro lugar a minha própria existência, para a qual é preciso achar um sentido.

Dessa forma, o poeta começa a perceber que a morte o aguarda logo após a linha que demarca o horizonte externo, e ele passa, então, mesmo que à distância, a se conscientizar da certeza da finitude. Essa percepção começa, embora timidamente, a se mostrar no poema “Voltas para casa” (2015, p. 206-207) e é um pouco mais aguçada em “Homem comum” (2015, p. 213-214). No primeiro deles, temos um eu lírico que se dirige a um interlocutor, expondo a visão que tem da vida deste: “O eu lírico é representado por uma voz impessoal, mas não imparcial, que empreende uma 'análise' da situação do outro” (ROCHA, 2013, p. 223-224). Observamos que o eu lírico, de longe, “acompanha *os passos perdidos de um trabalhador*, que representa a multidão sem rumo da cidade grande, entre o vazio da experiência e um dia-a-dia sufocado por tarefas sem valor de 'ação' humana (nem subjetiva, nem política)” (ROCHA, 2013, p. 224, grifos nossos).

No poema, o eu lírico anuncia: “Depois de um dia inteiro de trabalho / voltas para casa, cansado”. O verbo “voltar” indica um movimento, um retroceder ao lar de onde o trabalhador saíra de manhã. Nesse seu regresso, podemos observar a movimentação que ocorre no caminho: as mocinhas “desceram” para a porta após o jantar; os namorados “vão” ao cinema; e as empregadas “surgem” na porta de serviço. A existência é um movimentar-se eterno de pessoas indo e vindo, aparecendo e desaparecendo. Enquanto essas ações acontecem, vemos que o sujeito continua a caminhar “na calçada escura”, ou seja, temos a vida metaforizada nesse caminhar de volta para casa. Se elevarmos esse verso ao nível metafísico, esse “voltar para casa” pode significar voltar ao nada que éramos antes de existirmos. É “a vida ao revés”, a que Gullar refere-se nos poemas “Rainer Maria Rilke e a morte” (“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”) e “Nova concepção da morte” (“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”).

Após esse indivíduo consumir seu dia inteiro num escritório, em meio a telefonemas, papéis e irritações, o eu lírico dirige-se a ele e diz: “E caminhas / agora, vazio, / como se nada acontecera”. Em seguida pergunta: “Desde quando / tua vida parou? Falas dos desastres, / dos crimes, dos adultérios, / mas são leitura de jornal”. Ter a vida parada é a própria morte em vida, é estar morto antes mesmo de morrer. A morte continua distante – além do horizonte –, não é real ou factível para o poeta, é apenas “leitura de jornal”. Não afeta direta e verdadeiramente o eu lírico, para quem a existência humana é a vida cotidiana, o dia a dia monótono do trabalho no escritório.

Existe, no entanto, a percepção de que há algo além que não se consegue enxergar, pois o interlocutor freme ao pensar em certo filme que viu e destaca: “a vida, / a vida é bela!”. Talvez uma mudança de ponto de vista pudesse fazer com que o invisível fosse visto. Existe, sim, a consciência coletiva de que “A vida é bela / mas não a tua. Não a de Pedro, / de Antônio, de Jorge, de Júlio, / de Lúcia, de Míriam, de Luísa...”. Ou seja, quando o eu lírico começa a dar nomes às pessoas, a individualizar a vida, afirma que “a guerra agora é outra”, identificando a questão individual de cada um. Se, no sentido geral, a vida é bela, individualmente cada um arca com seus problemas da melhor maneira que puder. Já que a luta começou a ser individual, há apenas a nostalgia de um passado que não volta mais. E sua caminhada continua enquanto ele pensa nostalgicamente nos anos de guerra:

Às vezes pensas
 com nostalgia
 nos anos de guerra,
 o horizonte de pólvora,
 o cabrito. Mas a guerra
 agora é outra. Caminha.

O caminhar desse sujeito é seu retorno ao lar, é a sua volta para casa, é a vida sendo consumida por mais um dia de trabalho. Seria o mundo um logro para as crianças que o esperam acordado? Não seria dever desse trabalhador que volta para casa mudar o mundo? Aparentemente, o eu lírico apenas resigna-se com a situação, ciente de que não conseguirá mudar o planeta, pois “amanhã ainda não será outro dia” (2015, p. 207), ou seja, amanhã não será nenhum dia diferente ou especial. A caminhada repetir-se-á no dia seguinte tal como no de hoje. Segundo Rocha (2013, p. 227), “A composição termina com um sinal de que a luta contra esse sistema social não será travada”, pois temos um sujeito seriamente alheio às coisas ao seu redor, que simplesmente chega a seu prédio, toca a campainha e aceita o destino tal como ele é.

No segundo poema, “Homem comum” (2015, p. 213-4), o sentido da vida – da existência humana – é “lutarmos juntos por um mundo melhor”, porque “o tempo é pouco / e o latifúndio está aí, matando”, e várias empresas estão com seus “braços de polvo a nos sugar a vida / e a bolsa”. Ou seja, o homem não deveria estar neste mundo apenas para pagar contas e morrer. A realidade da vida, a percepção de que a vida é curta (“o tempo é pouco”), começa a preocupar um eu lírico que, até então, via somente a morte dos outros e acabava por não enxergar que o mesmo aconteceria com ele.

No poema “No mundo há muitas armadilhas” (2015, p. 209-10), a morte aparece como solução para tudo, como uma saída rápida, fácil e prática. Larga-se uma bomba e todos os problemas serão resolvidos: “Por que não a Bomba para acabar com tudo, já / que a vida é louca?”. Porém, ele não escolhe a saída fácil, pois, apesar de louca, “a vida é pouca” e “não há senão ela. / E não te mataste, essa é a verdade”. Novamente, temos a consciência de que a vida é pouca, é curta, é insuficiente. Ao modo do *carpe diem*, o eu lírico, valorizando a vida, consegue dar uma importância maior ao fim dela. Mesmo que para ele a vida seja um cárcere, mesmo que a existência humana na Terra seja uma prisão, “nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver / de fora e nos dizer: é azul”, a vida deve ser valorizada, pois “o homem está preso à vida e precisa viver”. Além disso, o eu lírico afirma que esse fato não é, exatamente,

uma novidade, pois “já o sabíamos, tanto / que não te mataste e não vais / te matar / e aguentarás até o fim” da tua existência humana.

Para Lafetá (2004, p. 233), “Pouco a pouco os textos de *Dentro da noite veloz* vão mostrando uma necessidade crescente de particularizar temas e motivos”. Para nós, a morte de si mesmo é um deles. A consciência do fim, como começamos a ver em alguns dos poemas anteriormente analisados, começa paulatinamente a despontar na poesia de Gullar, e o processo torna-se cada vez mais intenso. Retomando “Homem comum” (2015, p. 213-214), essa percepção é bem clara já na primeira estrofe do poema:

Sou um homem comum
 de carne e de memória
 de osso e esquecimento.
 Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião
 e a vida sopra dentro de mim
 pânico
 feito a chama de um maçarico
 e pode
 subitamente
 cessar.

Se considerarmos apenas os versos em que não há recuo espacial no poema (ou seja, os versos 1, 5, 8 e 9), temos uma nova construção que explicita radicalmente essa consciência: “Sou um homem comum / e a vida sopra dentro de mim / e pode / subitamente / cessar”. Ao invés de distanciar a morte, enxergando-a apenas nas outras pessoas, ele põe-se ao lado dela agora, pois, “ao se dizer um 'homem comum', retira de si qualquer aura distintiva e 'desce' ao mundo de todos” (MARTINS, 2006, p. 54-55). Ou seja, o eu lírico acaba percebendo que ele não difere dos outros e que terá, indubitavelmente, o mesmo fim deles, já que “a morte é uma certeza invencível”, como o poeta atestaria anos depois. Apesar dessas primeiras tentativas de aproximação, pode-se perceber que o verso 10, aquele que indica o fim, “cessar”, está duplamente recuado, e mostra, ainda, uma distância da morte, indicando, talvez, que ainda há uma longa jornada pela frente até que a morte seja alcançada. Ou seja, ele é um homem mortal, como todos os outros, ainda vivo, e sabe que, infelizmente, de uma hora para outra, pode morrer. Entretanto, ao afastar o verbo “cessar” dos outros versos, o eu lírico mostra que o fim ainda está longe: ele o põe em destaque, associando o final da estrofe com o fim da vida, mas o mantém afastado de sua realidade iminente. Esse é o último poema escrito por Gullar antes do golpe de 64.

Em “Maio 1964” (2015, p. 215), texto que faz referência ao mês que sucede o golpe militar, Gullar afirma, nesse novo contexto político em que entrara o Brasil, amar a vida, “que é cheia de crianças, de flores / e mulheres, a vida, / esse direito de estar no mundo, / ter dois pés e mãos, uma cara / e a fome de tudo, a esperança. / Esse direito de todos / que nenhum ato / institucional ou constitucional / pode cassar ou legar”. Ao mesmo tempo, mostra indignação com o fato de ter vários amigos presos. O poeta dá sinais mais fortes da mudança de seu ponto de vista em relação à morte, a qual, anteriormente, mostrava-se distante, e, nesse momento, começa a, lentamente, ganhar caráter mais próximo. A consciência da morte como individualidade, que já aparecera timidamente nos poemas anteriormente analisados, faz uma aparição mais vigorosa em “Maio 1964”: “Estou aqui e não estarei, um dia / em parte alguma. / Que importa, pois?”. Conforme Martins (2006, p. 65), a falta de sentido para tudo, explicitada por esse último verso, “nasce da constatação óbvia que se morre”, entretanto, ao afirmar que não se importa com o fato, o eu lírico faz exatamente o contrário, dá à vida uma importância maior e percebe a morte como algo inevitável, certificando-se do fato de que ela pode acontecer a qualquer momento, que está sempre à espreita, mesmo sendo apenas uma possibilidade ainda irrealizada: “O espelho / não guardará a marca desse rosto, / se simplesmente saio do lugar / ou se morro / se me matam”.

Se “sair do lugar” significa morrer ou seguir em direção à morte, como mostrado anteriormente, o poema “Perde e ganha” (2015, p. 218) talvez seja um dos mais significativos no sentido de que a existência é uma caminhada. Na primeira estrofe, a vida é comparada a uma deambulação:

Vida tenho uma só
 que se gasta com a sola do meu sapato
 a cada passo pelas ruas
 e não dá meia sola

Se a vida se gasta com a sola do sapato, o eu lírico está comparando a vida a uma caminhada, dada “a cada passo pelas ruas”. Como podemos observar, trata-se de uma jornada única, individual e que não permite remendos (“não dá meia-sola”). É como se a vida devesse ser vivida de maneira completa até o fim, de uma vez só, sem ensaios. Mesmo que haja bifurcações no caminho, a existência humana é levada sempre em frente, unidirecionalmente, até a morte. Assim, ciente de que uma parcela de sua vida já se passou, o eu lírico afirma:

“Vida tenho uma só / (...) / Perdi-a já / em parte”. Parte da vida se foi por causa de sua vivência.

O sujeito sente-se agora espantado e certo de que deixou um pouco de si em cada lugar que passou, pois, como afirma em “Coisas da terra” (2015, p. 220), “Todas as coisas de que falo são de carne / como o verão e o salário. / Mortalmente inseridas no tempo, estão dispersas como o ar / no mercado, nas oficinas, / nas ruas, nos hotéis de viagem”. O eu lírico fala sobre suas experiências de vida. Tornar o verão e o salário coisas “de carne” significa que eles fazem parte de uma existência humana encarnada. Para Martins (2006, p. 71), “tudo aquilo que diz respeito a essas 'coisas da terra' corresponde proporcional e intimamente à dimensão do homem, contendo até mesmo sua natureza complexa, sujeita à permanente ação do tempo; são todas elas próprias da vida, componentes ou produtos dela”. Se as inserirmos no tempo, elas se desgastarão, ficará um pouquinho delas em cada lugar. O mesmo ocorre com a nossa vida: em cada lugar que vamos, deixamos um pouco de nossa vida lá e, assim, acumulamos experiência. As coisas de carne funcionam como uma metáfora da vida. E é nelas (nessas coisas ou na vida) que o eu lírico enxerga o mundo novo pulsando “ainda em estado de soluços e esperanças”, referindo-se, possivelmente, a uma solução para o golpe militar.

Essa mesma consciência de que parte da vida já se passou aparece em “A vida bate” (2015, p. 226-227): “Não se trata do poema e sim do homem / e sua vida / – a mentida, a ferida, a consentida / vida já ganha e já perdida e ganha / outra vez”. Esse jogo de perder e ganhar a vida funciona como um eco do título do poema anterior “Perde e ganha”, em que o eu lírico afirmava já ter perdido, em parte, a vida. Em “A vida bate”, temos uma repetição constante da rotina que a existência se torna: ganha-se, perde-se e ganha-se de novo a vida. Ao modo de Heráclito⁶², poderíamos dizer que a inconstância parece ser a única coisa constante na vida do eu lírico. A vida torna-se cada vez mais escassa e difícil de ser mantida: “Onde / escondeste a vida / que em teu olhar se apaga mal se acende?”. Todo e qualquer sinal vital é ocultado e “a massa sem nome, de olhos apagados, funde-se aos sentimentos de penúria e insuficiência do próprio poeta” (LAFETÁ, 2004, p. 234). Entretanto, sabe-se que a vida bate, ela continua a ser vivida mesmo que às escondidas, “subterraneamente”, mesmo que seja uma “clandestina esperança”, que é o que sustenta o eu lírico nesta “tarde / debruçado à janela” de seu quarto, “em Ipanema / na América Latina”.

⁶² Heráclito de Éfeso (aproximadamente 535 a.C. - 475 a.C.), filósofo pré-socrático considerado o pai da dialética. É o pensador do “tudo flui”, que sintetiza a ideia de um mundo em perpétuo movimento. A ele é atribuída a seguinte frase: “Nada é permanente, exceto a mudança”.

A vida, que antes era ilógica, absurda e ininteligível⁶³ para o jovem Gullar, começa a fazer sentido a partir do momento em que o poeta se dá conta de que ela pode acabar. E a morte, apesar de ainda um tanto distante, começa a manifestar-se de modo cruel aos olhos do eu lírico. É visível a desolação nas cenas evocadas em “Por você por mim” (2015, p. 230-234), poema no qual Gullar mostra as dores da guerra no Vietnã. O país oriental “agora é uma vasta oficina da morte” em que “o motor da vida gira ao contrário”. Para o eu lírico, “Há mortos / demais, há mortes / demais”. O poema descreve a morte de vietnamitas e soldados norte-americanos anônimos. Suas mortes ocorrem no Vietnã, que aparece referido por meio de suas cidades – Hanói, Thua Thien, Huê, Da Nang – e pelo rio Mekong. O local é, mais uma vez, geograficamente distante do Rio de Janeiro, lugar em que se encontra o poeta e que aparece explicitamente referido no poema por meio de citação direta (“nesta manhã de abril, no Rio de Janeiro / te pergunto, / que se passa no Vietnã?”) ou por meio de indicações de bairros da cidade (“é dia feito em Botafogo”).

Nas primeiras quatro estrofes, o eu lírico se refere ao país oriental. Ao final da quarta, vemos que a correnteza arrasta “tudo” para o mar azul, mar que vai lembrar o eu lírico de que “É dia feito em Botafogo”. A primeira metade da quinta estrofe nos faz passear pela capital carioca, onde a vida continua sua rotina diária e banal e em cujo céu um avião se dirige para São Paulo. Esse avião faz com que o sujeito lírico lembre-se do avião “Thunderchief da Usaf / que chega trazendo a morte / como em Hanói” e de um grande número de cidades vietnamitas listadas em seguida.

Entretanto, não apenas o povo vietnamita morre. Há também uma grande quantidade de soldados norte-americanos que perderam suas vidas nessa batalha. O eu lírico refere-se a eles como jovens homens louros. No final da sexta e penúltima estrofe do poema, somos postos em contato com a morte deles:

O Vietnã agora está cheio de arame farpado
de homens louros
farpados
armados
vigiaados
cercados

⁶³ “Tento rever-me naqueles dias distantes, ardendo nas indagações e perplexidades com que me deparava a cada momento. *A existência não tinha sentido*; tinha beleza, uma beleza maldita, tocada pelo fulgor da morte” (GULLAR, 2013a, p. 9, grifos nossos)

assustados
 está cheio de jovens homens louros
 e cadáveres jovens
 de homens louros
 enganados

Mais uma vez aparece, marcadamente, a morte no distante Vietnã, mesmo que seja de pessoas que não pertencem ao lugar, tal como os soldados americanos. Eles aparecem caracterizados no poema como “homens louros”, que, aparentemente, estão acuados, pois são chamados de homens “farpados / armados / vigiados / cercados / assustados”. Em seguida, descobrimos que esses homens louros são “jovens”. Depois, descobrimos que o Vietnã também está cheio de “cadáveres” jovens desses homens louros e, o que é pior, que eles foram “enganados”.

Ainda nessa obra, no poema que intitula o livro, “Dentro da noite veloz” (2015, p. 241-249), a morte acontece com Che Guevara, uma personalidade histórica que foi elevada ao status de mito depois de morto. O poema discorre sobre o seu trágico fim na selva boliviana, quando foi capturado. Há referências ao último combate (“na quebrada de Yuro / eram 13,30 horas”), menções nominais ao líder revolucionário (“Ernesto Che Guevara / teu fim está perto”) e aos companheiros dele (“Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato / castigam o avanço dos *rangers*”). Ao nos fazer acompanhar os momentos finais da vida de Che Guevara, do mesmo modo como foi feito em relação ao distante Vietnã, Gullar nos leva a uma viagem pela imaginação: atravessamos um horizonte que não nos pertence, imaginamo-nos como um outro, colocamo-nos como presentes no momento da morte do líder revolucionário cubano. Obviamente, o eu lírico não se encontrava no local do acontecimento, por isso, temos uma descrição do que provavelmente aconteceu nos momentos finais do guerrilheiro sul-americano. O eu lírico, de fato, procura transportar-nos mentalmente para o local onde a morte ocorreu, mesmo que fisicamente exista uma distância que o aparta e que nos separa da quebrada de Yuro.

Nesses momentos em que nos transportamos a um passado que já não existe mais e a uma localidade geográfica distante da que de fato estamos, fazemo-nos presentes por meio da imaginação. Cruzamos a linha do horizonte, imaginamo-nos outro e enxergamos aquilo que os companheiros do líder revolucionário presenciaram, ou aquilo que seus assassinos fizeram. Somos convidados a participar dessa “atmosfera íntima” dos momentos finais de Che Guevara. É por meio da morte dos outros, ou seja, afastando-a de nós, que ele faz com que nos aproximemos cada vez mais da nossa própria morte. Ao tentar afastá-la, considerando-a

Nesse percurso, vemos que, após o primeiro tiro, os guerrilheiros e os *rangers* movimentam-se, dão “passos”, e “a história / se move” ao mesmo tempo em que “a paisagem / como um trem / começa a andar”. Assim, quando o espaço se movimenta, ocorre, também, a quebra da suspensão do tempo, que volta a fluir, pois, se, no início da estrofe, “Não era hora nenhuma / até que um tiro explode”, agora, “Na quebrada do Yuro” (espaço), “eram 13,30 horas” (tempo).

Na terceira parte, escrita em cinco curtas quadras, vê-se a morte acercar-se do líder revolucionário: “Ernesto Che Guevara / teu fim está próximo”; “não basta ter razão / para não morrer de bala”; “é chegada tua hora”. Na quarta parte, Che Guevara é atingido e alguns de seus companheiros fogem enquanto outros morrem (“Eustáquio tomba”) e, assim, “a noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos”. Na quinta parte, descobrimos que Che ainda está vivo e que “não morrerá de feridas / ganhas no combate”, mas sim “de mão assassina / que o abate”: “Assim o levam para a morte” dentro de um helicóptero ianque. Na sexta parte, temos uma descrição dessa noite escura e veloz em que Che Guevara foi assassinado, que vai até o raiar do dia seguinte. Na sétima parte, há um eu lírico que, em suas próprias palavras, súbito vem ao mundo, chama-se Ernesto e está na América Latina. No restante das estrofes, esse eu lírico questiona-se sobre o seu futuro, sobre que profissão seguirá e sobre o que deverá fazer.

No final do poema, na oitava e última parte, o eu lírico mostra como a morte pode levar alguém a viver para além dos limites de sua própria vida. Novamente, recordamos da estratégia individual para escapar da morte, ou sobreviver a ela, proferida por Bauman: Ernesto Che Guevara será imortalizado pela história e lembrado pelas gerações seguintes como um grande líder revolucionário. O último verso enfatiza que “a vida muda o morto em multidão”. Após a morte de Che Guevara, sua imagem passa a ser veiculada como a de um herói libertador, tornando-se a fotografia mais reproduzida da era contemporânea (SCHELP; TEIXEIRA, 2007). Além disso, ele foi eleito pela revista *Times* (DORFMAN, 1999) como uma das 100 personalidades mais importantes do século XX, na seção “Líderes e revolucionários”. Ou seja, a partir do fim de sua existência, sua imagem atravessa o mundo inteiro transformando-o em multidão, fazendo com que o guerrilheiro seja içado ao *status* de mito, vire tatuagem, estampa de camiseta e ganhe, inclusive, um poema de nove páginas em sua homenagem, como esse de Gullar.

Para Martins (2006, p. 67), os poemas “Por você por mim” e “Dentro da noite veloz” tratam “explicitamente de episódios políticos distantes como a guerra do Vietnã” e “a morte de Ernesto Che Guevara”. Segundo o autor, esses poemas ganham uma dimensão apaixonada, “mas não mais na acepção do engajamento anterior, e sim como a projeção de um 'toque

íntimo' realmente comovido sobre o drama histórico, amalgamados no resultado do poema”. Ou seja, temos um poeta que, embora vá deixando o engajamento político de lado, cresce em simpatia com aqueles que sofrem por causa dos combates e das guerras. Essa sensibilidade é o que vai aproximar, pouco a pouco e de maneira constante, o poeta Gullar da consciência da sua própria morte.

O poema seguinte, “Notícia da morte de Alberto da Silva” (2015, p. 250-254), retrata o falecimento de um anônimo. O subtítulo “poema dramático para muitas vozes” remete ao poema de João Cabral de Melo Neto, “Morte e vida severina”, no qual o poeta narra a história de um retirante que, durante sua caminhada em direção ao litoral, só encontra a morte e vê a vida explodir no final de sua jornada, quando ele mesmo, o retirante Severino, pensa em tirar a própria vida por julgá-la sem sentido. Algumas repetições constantes de versos do poema de Cabral e algumas métricas são muito parecidas: quando Severino encontra o primeiro morto sendo carregado numa rede por dois outros homens, o diálogo está todo entrecortado pela expressão “irmão(s) das almas”; Alberto da Silva, o morto da poesia de Gullar, é apresentado a nós com a repetição enfática de “Eis aqui o morto”:

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

Se o retirante Severino, criado por Cabral, encontra a morte por todos os lugares em que passa a caminho do litoral, na “Notícia da morte de Alberto da Silva” (2015, p. 250-254), Gullar também mostra que a morte pode ser encontrada em todo o lugar e chega para todas as pessoas. O longo poema, subdividido em sete partes e com a maioria dos versos distribuídos em dísticos (exceto pela última estrofe da quinta parte e as três estrofes que compõem a

sétima e última parte), conta a história de “um anônimo brasileiro / do Rio de Janeiro / de quem nesta oportunidade / damos notícia à cidade”.

Não por acaso, é a morte de um outro que chama a atenção do eu lírico. Isso significa que a morte é encarada sob um viés impessoal e distante. Além disso, este não é um poema sobre algum amigo íntimo ou sobre algum familiar de Gullar, nem sobre alguma destacada personalidade – tal como o poeta fez em relação a Che Guevara, por exemplo.

Ao falar do outro, evita-se falar na própria morte. Dessa maneira, acreditamos afastar de nós o nosso próprio fim. No poema em questão, a morte é o último dos movimentos de uma vida sem brilho e sem sentido, ou seja, “a morte veio e libertou seu 'moribundo' do tédio em que vivia” (LIAL, 2012, p. 59). Segundo Marcelo de Paula (2009, p. 5), “não há espaço no poema para especulações filosóficas, ou mesmo para as lágrimas da esposa e filhos”, restando apenas o lembrete, que funciona como o *memento mori*, de que devemos “aproveitar a vida limitada que temos, fazer valer à pena, como Alberto Silva [...] não pôde alcançar”. A própria consciência humana auxilia no processo de encobrimento da morte. Nossos pensamentos, de maneira geral, não ocorrem sobre nosso próprio fim, mas sempre por meio da morte de outras pessoas. Cria-se, inclusive, um paradoxo quando tentamos nos enxergar como o morto pelo fato de, ao fazê-lo, jamais podermos deixar de lado nosso próprio “eu”, já que somos o próprio espectador.

A existência humana de Alberto da Silva foi uma ausência de vida e, paradoxalmente, na morte, Alberto está muito melhor do que esteve enquanto vivo, como podemos perceber na segunda parte do poema:

II

De barba feita, cabelo penteado
jamais estive 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
parece que nunca estive tão feliz

Na terceira parte, temos uma boa noção de como foi a vida de Alberto: bom caráter, seguidor de normas, nunca deixou faltar nada aos seus, a não ser carinho pela mulher e pela filha, embora tenha deixado para elas um seguro de vida. Tal como sua vida inócua, sua morte encontra-se carregada de uma simplicidade vulgar: “Morreu de repente ao chegar em casa”. Alberto da Silva representa bem o nosso moderno afastamento da morte, tal como explicitado por Ariès e Castells, eis que seu fim não provocou nenhuma mudança na sociedade em que vivia, pois “Não saiu notícia em jornal algum”.

A parte seguinte enfatiza a falta de importância do defunto pela repetição do questionamento “Que nos importa [...]”:

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

Segundo Lial (2012, p. 63), o primeiro verso da última estrofe ressoa a ideia de Heidegger sobre o *Dasein*, a mesma que vimos no segundo capítulo desta tese. O ser-em-si (ou *Dasein*), “enquanto [...] é um ente, jamais alcançou sua 'totalidade'” (HEIDEGGER, 2005, p. 16), ele só a conhecerá ao morrer, enquanto vivo, ele mantém-se em incompletude. Por isso, Alberto agora se encontra completo, ele alcançou a morte. A quinta parte traz expressões que confirmam a ideia de um incômodo interior, por parte de Alberto: “riso adiado”, “esperança escondida”, “fúria guardada”, “gesto detido”, “orgulho humilhado”, “carinho contido” e “violino sonhado”. Conforme Lial (2012, p. 64), “A sobreposição dessas

Segundo Lial (2012, p. 89), o excerto destacado acima mostra a possibilidade da permanência de um mundo sem o morto: “o morto se vai, 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”. Do mesmo modo, Ariès mostrou como a morte é interdita nos dias de hoje e não muda mais a sociedade ao seu redor. Entretanto, a última estrofe de “Poema” (2015, p. 265) representa a singularidade da vida de cada um: “ninguém poderá ler no esgarçar dessas nuvens / a mesma história que eu leio, comovido”. Cada um deverá, portanto, viver suas experiências e elas serão únicas e intransferíveis, tal como a própria experiência de morte: se eu morro, o mundo acaba para mim, mas não para os que ainda estão vivos. Estes fazem o mundo continuar, pois, para eles, o mundo não se acabou e continua a ser recriado a cada instante.

A intimidade com a morte torna-se cada vez mais intensa, tal como em “A casa” (2015, p. 267). Esse poema pode ser considerado como um ponto sem volta na poesia de Ferreira Gullar. Nele, o eu lírico se pergunta quem está por sob o assoalho da antiga casa em que morava em São Luís, no Maranhão. Lá embaixo, existe apenas uma moeda que para lá rolou? Apenas um rato que, ouvindo o eu lírico e seus familiares, aprendeu a mentir e a amar? Ninguém mais? Em seguida, a morte personaliza-se. Na tarde em que “o sol já morria”, o eu lírico afirma: “e eu morria”. Ao prosseguir questionando quem mais falava de debaixo do assoalho, o eu lírico lembra-se de seus mortos: “Bizuzza / morta / Maria Lúcia, Adi, Papai / mortos / não falam”. Adi era seu irmão e Papai era Newton Ferreira, um quitandeiro. Portanto, quem agora começa a aparecer são os *seus* mortos, pessoas próximas, familiares e amigos e, mesmo com essas faltas, o mundo continua. Ao final do poema, ele lembra que a vida “rumava / num sonho / para as cidades do sul”, talvez uma referência à sua mudança do Maranhão para o Rio de Janeiro, cerca de 20 anos antes de esse poema ser escrito. Nessa transição pessoal da vida, nessa mudança, pessoas com laços estreitos se foram e agora ele procura o seu próprio lugar no mundo.

Em “Cantiga para não morrer”, uma de suas páginas mais sentimentais, Gullar pede para que a moça branca como a neve o leve junto com ela: ou pela mão, ou no coração, ou no lembrar e, se tudo isso não for possível “por tanta coisa que leve / já viva em seu pensamento, / menina branca de neve”, o eu lírico pede que ela o leve, então, “no esquecimento” (2015, p. 270).

Os três últimos poemas de *Dentro da noite veloz* mostram a morte acercando-se de Gullar de uma maneira bastante opressiva: ele está fugindo dela. Por onde quer que o poeta vá, o fim da vida parece persegui-lo por todos os lados. Quando se exilou no Chile (de maio

de 1973 até 1974), Gullar viu Allende ser morto pelos militares. A sua vida corria perigo, pois ele ouvira, no horizonte, o som das metralhadoras “da tirania que chega / para nos matar” (“Dois poemas chilenos”). Ao sair do Chile, seguiu para o Peru, e escreveu, então, sobre um “Passeio em Lima”, provavelmente em 1974, se confrontarmos com a biografia do poeta. De lá, foi para Buenos Aires. No poema “Ao nível do fogo” (2015, p. 277), último do livro *Dentro da noite veloz*, o poeta sente a aproximação da morte devido à perseguição imposta pela ditadura: “Ao nível do fogo / e entre fogos (em Santiago / do Chile, em / Buenos Aires, em) / falo / à beira da morte”. É esse cerco ao poeta, essa sensação de que a morte encontra-se cada vez mais próxima, que o levará a escrever o seu *Poema sujo*.

Quando a morte o atinge pessoalmente, sua percepção sobre ela também muda. Assim, ao mudar seu horizonte, seu ponto de vista também é alterado. Ele passa a enxergar coisas que, anteriormente, lhe eram invisíveis. A morte dos seus o faz sentir que a sua própria morte começa a se aproximar, num processo sem volta nem retorno, que implica uma mudança de ponto de vista, algo bastante comum durante a carreira e a vida de Gullar. Lafeté (2004, p. 121) comenta um desses momentos de transformação:

É uma reação curiosa e cheia de significados: a perda das ilusões faz com que o poeta avance num caminho novo, diferente de tudo quanto ele fizera até então. Em certo sentido ele retoma a lição do Modernismo, trabalhando várias formas de tratamento do coloquial e do cotidiano: a tarde na leiteria, o trajeto do ônibus, a caminhada na avenida Nossa Senhora de Copacabana – é em torno desses motivos do dia-a-dia que vão surgir as posições políticas, não mais como algo de fora (a favelada Aparecida e o cabra João Boa-Morte, realidades sobre as quais se fala), mas como algo interior, da vida do poeta, e do qual se fala. Essa mudança de perspectiva, que acende um lirismo forte, é visível mesmo nos contextos cuja temática se distancia mais de nós. No meio de um poema sobre o Vietnã, por exemplo, interpola-se de repente uma cena sobre o Rio de Janeiro (“Por você por mim”); ou ainda, em “Dentro da noite veloz”, os procedimentos utilizados nos levam para muito perto da narrativa da morte de Che Guevara. A proximidade, portanto, não deriva apenas dos temas, mas os envolve através da criação de uma atmosfera íntima, de vida cotidiana, da qual o leitor participa.

Esse excerto demonstra que as consequências dessa modificação implicam a mudança de perspectiva em relação à maneira como Gullar expõe sua posição política nos poemas. Não só isso, mas esse também se revela um momento de mudança em relação ao tema da morte, assunto abordado nesta tese. Se essa mudança se dá “não mais como algo de fora (...), mas como algo interior, da vida do poeta, e do qual se fala”, é, segundo Collot (2010b, p. 207),

como se o fora testemunhasse para o dentro, como se o exterior testemunhasse pelo/para o interior. A mesma percepção marca o olhar de Domingues (2007, p. 173):

Nos poemas de *Dentro da noite veloz* (escritos uns no Brasil e outros no exílio, alguns ainda ligados às idéias do CPC, com a preocupação de denunciar o cotidiano sofrido pelas pessoas numa poesia dita engajada), o eu-lírico que havia desaparecido nos *Romances de cordel* volta a aparecer. O poeta diz da realidade presente, não mais como algo de fora, mas como algo interior, da vida do poeta, de suas vivências subjetivas.

Isso significa que a paisagem, tal como vista por Gullar, torna-se, então, não “apenas habitada, ela é *vivida*” (COLLOT, 2010b, p. 207), pois ao buscar ou ao eleger um horizonte privilegiado para sua escrita, para sua poesia, Ferreira Gullar acaba transformando seu ponto de vista na busca de si mesmo: “uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os 'estados da alma'” (COLLOT, 2010b, p. 207). É o que Gullar acaba por fazer daí em diante em sua poesia. Ao buscar falar sobre o cotidiano, “a tarde na leiteria, o trajeto do ônibus, a caminhada na avenida Nossa Senhora de Copacabana” (LAFETÁ, 2004, p. 121), o poeta tenta debruçar-se sobre si mesmo para ver-se outro. Ao mudar seu ponto de vista, ele está alterando, também, o conhecimento que tem sobre si mesmo, e, ao fazê-lo, permite que ele próprio enxergue-se como um outro, como uma alteridade, como uma outra possibilidade de ver a paisagem que se desdobra à sua frente. A partir de então, a morte passa a ser uma constante em sua poesia. Do *Poema sujo* em diante, o tema retorna cada vez com mais familiaridade, mais pujança e robustez.

Sua obra de maior alcance, o *Poema sujo* (2015, p. 283-342) – escrito entre maio e outubro de 1975 e publicado em 1976 – é considerado por Gullar como seu poema-síntese. Na entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*, o poeta afirma: “quando eu escrevi o *Poema sujo*, não estava pensando em fazer algo curto ou longo: sentia necessidade de mergulhar em toda minha vida, de fazer um balanço e trazer tudo à tona” (IMS, 1998, p. 35). A hora do “balanço” final é a hora de nossa morte, a hora de acertar as contas. Ariès (2012, p. 52) afirma que a ideia do juízo final permaneceu “sendo representada [como] uma corte de justiça” em que “Cada homem é julgado segundo o 'balanço de sua vida', as boas e más ações são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança”. Curiosamente, ainda segundo o historiador, as ações humanas eram registradas em um livro chamado *liber vitae*, o livro da

vida, aquele que será apresentado às portas da eternidade. Gullar imaginava que sua morte estava prestes a acontecer, razão pela qual se dedicou a escrever seu “testamento” poético, o seu *liber vitae*.

Tal como vimos nos três últimos poemas de *Dentro da noite veloz*, Gullar sentia-se perseguido onde quer que fosse. As ditaduras preparavam seus golpes por onde o poeta passava. Sobre essa fuga, o poeta (O ESTADO DE S. PAULO, 2016)⁶⁴ declarou:

No Poema Sujo, eu realmente vivia um impasse, pois não sabia o que ia acontecer comigo. Eu já tinha saído da ditadura chilena e, na Argentina, preparavam outro golpe. Não tinha para onde ir porque em volta só havia ditaduras e, como meu passaporte estava vencido, não conseguia ir para a Europa. Tentei renovar na embaixada brasileira, mas me foi negado e ainda cancelaram o que eu tinha. Então, escrevi o Poema Sujo como se fosse a última coisa da minha vida, daí essa relação de emoções: eu estava no limite.

Lafetá (2004, p. 236) diz que “O *Poema sujo* pertence à linhagem memorialista” e que “seu herói central e reminiscente – um ‘eu lírico’ – escava o passado em busca de alguma luz que o mantenha vivo no presente”. Ao longo do *Poema sujo*, há poucas referências diretas à morte. Poucas, também, são as referências feitas à existência humana e ao seu fim. Entretanto, algumas delas são marcantes. A primeira ocorre com o questionamento do eu lírico quando, após tentar reencontrar o nome “daquela menina”, que está perdido “em alguma gaveta”, declara: “quanta coisa se perde / nesta vida” (2015, p. 284). Tal como percebido em alguns poemas anteriormente analisados, a vida é algo que se gasta, que se perde aos poucos e que, aos poucos, vai se acabando. Não é só o nome da menina que está perdido, é tudo o que ficou para trás, toda a vida vivida até então se perdeu. Segundo Leland Guyer (1997, p. 186)⁶⁵, o poeta “é capaz de recobrar muitas lembranças mas, lamentavelmente, o tempo e as complexidades da vida podem ser inimigos”⁶⁶. As coisas que se perdem, estão, também, com os mortos que já foram:

⁶⁴ Entrevista concedida a Ubiratan Pires, editor do “Caderno 2”, sobre o livro *Autobiografia poética e outros ensaios*, publicada em 02 de setembro de 2015, no jornal *O Estado de S. Paulo* e republicada *on-line* na data da morte do autor, dia 04 de Dezembro de 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,ferreira-gullar-em-2015-a-poesia-como-vejo-nasce-do-espanto,10000092465>>. Acesso em: jan. 2018.

⁶⁵ Guyer, Leland (1997) "Exile and the Sense of Place in Ferreira Gullar's Dirty Poem", *Macalester International*: Vol. 5, Article 16. Disponível em: <<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol5/iss1/16>>. Acesso em: jan. 2018.

⁶⁶ Cf. original: “[The poet] is able to retrieve many memories but, lamentably, time and life’s complexities can be enemies”. Tradução nossa.

Como se perdeu o que eles falavam ali
 mastigando
 misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
 e diziam coisas tão reais como a toalha bordada
 ou a tosse da tia no quarto
 e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
 janela

E as coisas que se perderam eram “tão reais que / se apagaram para sempre / Ou não?” (2015, p. 285). A autorreflexão do eu lírico deixa aberta a possibilidade de outros pontos de vista possíveis. Ao afirmar que as pessoas que já morreram “se apagaram para sempre”, o eu lírico percebe que, ao lembrar-se deles, mantém-nos ainda vivos, mesmo que apenas em sua memória. Essa é uma das possibilidades de se viver após a morte: na memória das futuras gerações, tal como declarou Bauman, muito embora o teórico polonês tenha se referido aos feitos de grandes líderes e às obras de filósofos, artistas e escritores.

Nas páginas seguintes, encontra-se, talvez, uma das mais remotas reminiscências da morte na mente do eu lírico. Aconteceu numa época em que “a poesia não existia ainda”, ou seja, numa época em que Gullar era apenas um menino. Após descrever alguns objetos relacionados à sua infância (bicicleta no domingo, papagaios de papel), tem-se a forte imagem de um “Homem morto no mercado / sangue humano nos legumes” (2015, p. 287).

O eu lírico demonstra, também, no *Poema sujo*, uma consciência cada vez mais aguda de sua própria morte. Segundo Bosi (2017, p. 424):

A consciência da finitude, se implica desconfiança em relação à durabilidade da vida, torna preciosos os pequenos carços narrativos associados à memória dos amigos e da infância, como se fossem espessamentos que permanecem, pouco antes de serem tragados pelo aflorar incessante de um novo presente.

No trecho seguinte, o poeta mostra as possíveis consequências de sua própria morte. Do mesmo modo que fez em “Poema” (2015, p. 265), há uma passagem do *Poema sujo* em que o eu lírico afirma que, se morrer, “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta / estarão esquecidas para sempre” (2015, p. 290). Alcides Villaça (2014, p. 23) afirma que, se esses dois versos são verdadeiros, “também é verdade que sem essas 'muitas pequenas coisas' não teria existido Ferreira Gullar”, pois “cada canto de pássaro é uma história, história do prosaico da gaiola ou história dos guerreiros e das matas; cada barata surpreendida entre plantas é a

surpresa e a descoberta no rosto que, dessa forma, se recompõe” e recupera as lembranças de um poeta que se encontra em uma situação limítrofe.

Outro trecho do *Poema sujo* mostra a morte endógena, aquela que vem de dentro, que, tal como a apoptose, já aparece instalada dentro do ser:

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 (2015, p. 300-301).

Para Lial (2012, p. 50), “a morte já está presente no corpo de sua vítima, o que pode significar que ela está em nós desde sempre”. O autor destaca ainda o fato de essa “morte na garganta” estar escondida, invisível e impensável pelos outros seres da casa, uma vez que ela estava lá “sem que ninguém soubesse”. Segundo Lial (2012, p. 51), o “riso claro” de Lucinha “encontra-se diretamente contrário à morte ignota que os versos revelam”, pois afirma que a palavra “claro” significa agradável, vivo, brilhante e nítido, “e nítido é muito diferente de sorrateiro, de invisível, de desconhecido, qualidades da morte instalada em Lucinha”.

A outra cena em que a morte aparece de forma contundente é quando o seu Neco mata a mulher que, supostamente, o traía: “A morte se alastrou por toda a rua, / misturou-se às árvores da quinta, / penetrou na cozinha de nossa casa / ganhou o cheiro da carne que assava na panela / e ficou brilhando nos talheres / dispostos sobre a toalha / na mesa do almoço” (2015, p. 319). Percebe-se a intenção do eu lírico de revelar que a morte da mulher de seu Neco virou um assunto familiar, corriqueiro e trivial, daqueles que se falam durante o almoço da família. Apesar de a morte ter se tornado um assunto familiar, ressaltamos que, como nessa cena ela é uma lembrança da infância do eu lírico, ela ainda acontece sempre com os outros e, portanto, distante de si próprio. Outro exemplo claro dessa distância entre a infância e a morte está no trecho em que o pequeno Gullar viaja de trem com seu pai. A lembrança é assim descrita:

quando chegamos à gare
o trem realmente estava

ali parado esperando
muito comprido e chiava

entramos no carro os dois
eu entre alegre e assustado

meu pai (que já não existe)
me fez sentar ao seu lado

talvez mais feliz que eu
por me levar na viagem

meu pai (que já não existe)
sorria, os olhos brilhando (2015, p. 297).

Algumas estrofes depois, o eu lírico, entre assustado e encantado, declara: “e ver que a vida era muita / espalhada pelos campos / que aqueles bois e marrecos / existiam ali sem mim / e aquelas árvores todas / águas capins nuvens – como / era pequena a cidade!” (2015, p. 298). O eu lírico, uma criança, dá-se conta de que “a vida era muita”, por isso ele encontrava-se muito distante da morte naquele momento.

Logo em seguida, temos a descrição de uma cena em que a vida parece estar suspensa no ar. A vida de seu pai não se gastava, estava estática, como se aqueles momentos em que Newton Ferreira estava na sua quitanda, lendo a revista *X-9*, mergulhado “naquele mundo de *gangsters* americanos / sem ansiedade”, fossem permanecer para sempre como estão, quase como uma pintura num quadro:

Não seria correto dizer
que a vida de Newton Ferreira
escorria ou se gastava
entre cofos de camarões, sacas de arroz
e paneiros de farinha-d'água
naquela sua quitanda
na esquina da Rua dos Afogados
com a Rua Alegria.

Não seria correto porque
se alguém chegasse lá
por volta das 3 da tarde (hora
de pouco movimento) – ele meio debruçado
no balcão lendo *X-9* –
veria que tudo estava parado
na mesma imobilidade branca
do fubá dentro do depósito
das prateleiras cheias de latas e garrafas
e do balcão com a balança Filizola
tudo
sobre o chão de mosaico verde e branco
como uma plataforma da tarde. (2015, p. 321)

A vida de Newton Ferreira, na quitanda, não se gastava como a do eu lírico, conforme vimos em alguns poemas já analisados e integrantes do livro anterior, *Dentro da noite veloz*. Nesse momento, na quitanda, a vida não escorre. A imobilidade da cena põe a vida em pausa. A imagem é retomada logo em seguida quando o eu lírico reafirma que “Na quitanda / o tempo não flui” (2015, p. 323). Entretanto, na estrofe seguinte, o eu lírico movimenta a paisagem, até então parada, ao afirmar que “uma esquina mais acima” “a tarde passava ruidosamente”. Ao pôr a cena em movimento, a vida começa a ser gasta novamente, a velocidade da cidade é outra, “o dia que passa, por exemplo, tem uma velocidade diferente na quitanda de Newton Ferreira ou no estrépito da avenida” (LAFETÁ, 2004, p. 208-209). Somos transportados, na leitura, de um lugar calmo, quieto e parado, para um lugar ruidoso e movimentado, “à custa de um deslocamento do ponto de vista” (COLLOT, 2012, p. 15).

Há outra cena em que o tempo parece parar e manter-se estático: “Outra velocidade / tem Bizuza sentada no chão do quarto / a dobrar os lençóis lavados e passados / a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como / se a vida fosse eterna” (2015, p. 332). Do mesmo modo que antes, o eu lírico põe a cena em movimento, como que a destravando de sua momentânea pausa, ao afirmar que “se não era / eterna a vida, dentro e fora do armário, / o certo é que / tendo cada coisa uma velocidade / [...] / cada coisa se afastava / desigualmente / de sua possível eternidade” (2015, p. 332-333). O movimento da cena faz com que a vida comece a passar, a se gastar, e que cada uma das coisas afaste-se de sua eternidade e aproxime-se de seu fim. O que vemos nessas duas cenas é a existência humana com a perspectiva de seu próprio fim.

Na cena posterior àquela de Newton Ferreira parado em sua quitanda, o eu lírico afirma que “Mudar de casa já era / um aprendizado de morte” (2015, p. 324). Deixar o local que o eu lírico chama de seu é doloroso, suas coisas agora pertencem a outras pessoas: “nossa casa / cheia de nossas vozes / tem agora outros moradores”. No verso seguinte, em uma “tentativa de conformismo e até consolação” (SOARES; AZEVEDO, 2011, p. 5), o eu lírico resigna-se com o fato e declara que “As casas, as cidades, / são apenas lugares por onde / passando / passamos”. O verbo passar contempla múltiplos significados na língua portuguesa. Dentre eles, destacamos os seguintes: deixar atrás, gastar e morrer (no sentido de cessar ou acabar)⁶⁷. Isso significa que o eu lírico considera a casa da infância um lugar já deixado para trás, como um lugar onde ele gastou sua vida, ou seja, deixou parte dela por lá. As lembranças, já mortas,

⁶⁷ Segundo o DLPO (Dicionário Online da Língua Portuguesa). Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: mar. 2018.

ficaram na casa em que viveu e são reavivadas apenas pela sua memória, o que significa que elas pertencem ao passado, tal como ele afirma duas estrofes adiante:

Nem a pé, nem andando de rastros,
em colando o ouvido no chão
voltarás a ouvir nada do que ali se falou.
[...]

Mas de Newton Ferreira, ex-
center-forward da seleção maranhense,
que dez vezes faliu
e que era conhecido de todos na zona do comércio,
não há nenhum traço
naquele chão de mosaico verde e branco (2015, p. 325).

Do mesmo modo, também não encontraremos traços de seu já falecido pai. Os seus mortos não deixam marcas físicas, deixam doídas feridas nos que estão vivos. Lafetá (2004, p. 239) questiona: “Onde está a chaga?”. E responde que ela se encontra “Lá nos longes das distâncias. Ou melhor: é doída e está presente, mas como uma lembrança, e a lembrança suaviza a dor”. Não se encontram vestígios dos que já se foram a não ser nas lembranças. Para o eu lírico, os mortos “voam para trás” (2015, p. 335), ou seja, devem ser mantidos nas lembranças que deles temos, sua memória deve ser cultuada e mantida pelos seus entes queridos, conservando um resquício da tradição do culto aos mortos dos povos da antiguidade, tal como relatado por Coulanges em *A cidade antiga*.

Tal como *O vil metal*, a obra *Na vertigem do dia*, que traz textos escritos entre 1975 e 1980, exhibe poucos poemas: apenas 26. Após a experiência do “mergulho na vivência subjetiva e na memória, pesquisa e redescoberta do tempo perdido” (LAFETÁ, 2004, p. 207), que é o *Poema sujo*, o poeta mostra, de maneira bastante transparente, como a morte tornou-se um assunto próximo.

Em um de seus poemas mais conhecidos, “Traduzir-se” (2015, p. 346), temos um sujeito poético que “apresenta-se como um *eu* dividido em duas partes, ambas referidas na terceira pessoa, e opostas entre si” (VILLAÇA, 1998, p. 104). Trata-se de um diálogo entre o que se expõe e o que se oculta. Segundo Lafetá (2004, p. 210), o poeta “é todo mundo e ninguém; multidão e solidão; razão e delírio; rotina e espanto; vertigem e linguagem” e “ser poeta é saber traduzir uma coisa na outra”, o que, para o eu lírico, é uma “questão de vida ou morte”. Continuar a escrever poemas significa manter-se vivo, já que, se não os escrevesse mais, o poeta deixaria de existir, morreria. Seu esforço de traduzir uma parte na outra é o que

dá sentido à sua existência. Ao apresentar “o confronto que existe entre as duas partes que formam o que somos”, o poeta consegue reunir “a tensão filosófica e existencial que constitui a essência humana” (SANTOS, 2010, p. 51). Manter-se vivo, manter-se escrevendo poemas é uma necessidade do eu lírico que tenta escapar à morte cada vez mais próxima.

Não por acaso, ele confessa em sua “Arte poética” (2015, p. 347): “não quero morrer não quero / apodrecer no poema”. O eu lírico pretende continuar vivo em seu poema e deseja que seu texto seja lido em voz alta e misturado “aos outros fogos do dia / aos barulhos da casa e da avenida”. É interessante perceber imagens de luz relacionadas à vida: quando o poeta, por meio da leitura, for ressuscitado pela boca de algum leitor, ele deve ser “lume” (“ainda que nascido da morte”), somar-se aos “fogos do dia” e voltar “em chamas”, como o jasmim que num “lampejo” “ilumina” a cidade inteira. Para Bosi (2017, p. 422), esse poema divide-se “entre o universo ígneo, vital, e a tentativa de embalsamamento que seria a palavra escrita”. A mesma imagem é retomada em “O poço dos Medeiros” (2015, p. 371), no qual o eu lírico anuncia que não quer a poesia nem o capricho do poema, mas sim “reaver a manhã que virou lixo”. Ele também deseja que as vozes (“a minha e a tua”) misturem-se no ar “dizendo coisas banais”. Assim, o eu lírico parece buscar o que está vivo e “não a poesia / o poema o discurso limpo / onde a morte não grita”. Ele quer que seu poema seja perecível, algo orgânico, diferentemente de algo artificial que pode durar para sempre, tal como um poema impresso em uma página. Parafraseando o recém citado pensamento de Bosi (2017, p. 422), o eu lírico parece concordar com o fato de que a palavra escrita é uma tentativa de embalsamento.

Nos seis últimos versos de “Arte poética” (2015, p. 347), temos um jogo de empurrões, de um lado ao outro, mostrando imagens positivas e negativas relacionadas à vida e à morte:

e o que da noite volte
 volte em chamas
 ou em chaga
 vertiginosamente como o jasmim
 que num lampejo só
 ilumina a cidade inteira

Os versos deslocados à direita mostram imagens negativas, obscuras ou relacionadas à morte. Em “o que da noite volte”, temos a noite sendo usada como uma metáfora da morte. A chaga é uma ferida que supura e a vertigem é um desequilíbrio. Os versos mais à esquerda trazem imagens de luz. Aquilo que ressuscitar deve “voltar em chamas” e, em um “lampejo”,

deve “iluminar” a cidade inteira. Segundo Bosi (2017, p. 423), “O movimento rotatório em espiral dos versos da última parte do poema bem representa a intensidade da aspiração de encarnar-se na duração do tempo horizontal da vida, que afinal acelera-se em ressonâncias as quais mimetizam a 'vertigem' do instante”. Para a autora (BOSI, 2017, p. 423), “o poema proclama o movimento do fogo, em sua voraz vitalidade, como modelo de duração e intensidade”, que, tal como a duração de uma vida, é apenas um breve lampejo na história da humanidade.

Num estranho jogo de aproximação e afastamento, tínhamos, nas primeiras publicações, um poeta jovem, com pouco mais de 20 anos de idade, que tentava se aproximar da morte, tratando-a como um “facho a arder vertiginoso”. Entretanto, a morte encontrava-se distante demais para ser alcançada; havia uma vida inteira a ser vivida para que ela se efetivasse para o eu lírico de outrora. Já os dois últimos poemas analisados parecem gritos de socorro de alguém que deseja manter-se vivo a todo custo. O eu lírico não quer mais morrer, ele tenta afastar-se da morte, fugir dela, quer manter-se vivo e escrevendo, pois isso dá um significado para sua vida; ele não quer morrer no poema, ele prefere que o seu poema, quando lido, misture-se aos outros barulhos da casa e da avenida, ou seja, que se misture àquilo que ainda permanece vivo: “nada que se pareça / a pássaro empalhado”, ou seja, um ser que parece vivo, mas que, de fato, está morto.

Essa tentativa de afastamento da morte começa a ocorrer em um momento da vida em que o poeta tem seu fim mais próximo de si. Ele está ficando cada vez mais velho (em 1975, o poeta está com 45 anos de idade, e, em 1980, com 50) e, passo a passo, caminha em direção à única certeza que podemos ter em nossas vidas: a morte. Ele mesmo assume essa situação ao declarar que “Em tudo aqui há mais passado que futuro / mais morte do que festa” (“Bananas podres”, 2015, p. 353), ou seja, ele sente-se mais próximo de seu óbito do que de seu nascimento. Resumidamente, percebemos, na poética de Ferreira Gullar, que, quando o eu lírico tenta aproximar-se de seu fim, encontra-se muito distante dele, e quando a morte está próxima, ele tenta distanciar-se dela. Tal como visto no segundo capítulo desta tese, a humanidade está eternamente insatisfeita com o que tem e sempre procura o contrário daquilo que possui ou tenta sobrepujar aquilo que lhe é oferecido. Como afirmou Bauman (1998, p. 192): “é a implacável realidade da morte que torna a imortalidade uma proposta atraente”. Nesse sentido, a existência humana como estrutura de horizonte pode ser percebida em “Bananas podres” (2015, p. 351-355), a partir do mar como metáfora da vida. No início do poema, nas três primeiras estrofes, o eu lírico evoca a imagem de bananas apodrecendo na quitanda de seu pai enquanto sabemos que há, “de trás da cidade”, “o mar batendo seu

tambor // que / da quitanda / não se escuta”. Isso faz com que o eu lírico questione sobre o que o mar tem a ver com as bananas e com que as caracterize como “manchadas de morte”, como se a morte já estivesse agindo na fruta. As bananas que apodrecem na quitanda de seu pai são metáforas da vida: ao apodrecerem, elas vão “gastando” suas vidas. Descobrimos que elas “viajam / para o caos” e estão “a caminho da noite”. Os termos “caos” e “noite” funcionam como metáforas da morte. As bananas seguem rumo ao desconhecido, ao caos, encaminhando-se para sua noite, da mesma forma que o ser humano está seguindo, inexoravelmente, em direção ao seu fim.

O questionamento retorna mais três vezes: “que tem a ver o mar / com esse marulho”?; “que tem a ver o mar com esse barulho”; e, “Que tem a ver o mar com este quintal?”. A inquietação do poeta, ao usar a expressão “que tem a ver o mar com” de modo anafórico, parece “repetir o movimento das ondas do mar, que indo e vindo criam um ritmo sonoro que se aproxima do efeito que a repetição dos versos constrói” (BIANCHI, 2002, p. 45). Os questionamentos listam uma série de objetos: as bananas podres; o marulho, ou seja, o barulho das ondas do mar; o barulho de vozes que falam sobre vizinho, bundas e cachaça; o quintal, que de azul só tem um caco de vidro. Seria a cor a única coisa em comum entre os dois?

Após os questionamentos, temos a convicção do eu lírico de que o mar pouco tem a ver com o banheiro de zinco e cobre em que a água é comparada a uma esmeralda engastada no tanque, referindo-se, provavelmente, a uma edícula da quitanda de seu pai ou da casa de sua infância. Por esse motivo, “Em tudo aqui há mais passado que futuro, há mais morte do que festa”. Essas memórias do eu lírico estão em um passado distante, o que faz com que ele perceba que tem mais passado do que futuro, ou seja, ele está mais próximo de sua morte – “há mais morte do que festa” – e é hora de preocupar-se com o fim e não mais perder tempo com coisas supérfluas. Ao final da estrofe, afirma-se, em gradação, que no banheiro há mais floresta do que mar e, além disso, há mais bananas podres na quitanda do que floresta no banheiro. Não pela água, mas pelo macio da fruta. Um macio das casas do Nordeste que, na memória do eu lírico, são um macio memorial que fere a vida no corpo das pessoas, uma luz voltada ao passado e que ilumina suas lembranças, nas quais bananas podres, mar azul, fome, tanque e floresta são uma coisa só, “um estampido, um mesmo grito”, um mesmo som. Som de fala de pessoas conversando na cozinha ou na sala, falas em que o mar marulha tanto a si mesmo quanto a floresta. Entretanto, questiona-se o eu lírico: “Só tem que ver o mar com seu marulho?”.

A resposta, enfática e definitivamente negativa, é encontrada na estrofe seguinte e vem, assim como os questionamentos, de modo anafórico⁶⁸, mas dessa vez, usando-se a preposição “com”: O mar tem a ver com o banheiro, com o quintal, com a quitanda, com essa noturna terra de quintal, com essas bananas, com esses homens que trazem o mar no corpo e no nome (Ribamar?), com esses cômodos escuros (o banheiro, a quitanda?), com esses móveis queimados de pobreza (o balcão da quitanda?), com essas paredes velhas (as da quitanda, do banheiro, da casa?) e, finalmente, “com esta pouca / vida que na boca / é riso e na barriga / é fome”, um elemento até então novo, mas que engloba todos os anteriores.

Isso significa que, se o mar tem a ver com tudo o que foi listado anteriormente, ele é uma metáfora da (pouca) vida. O final da última estrofe, num afastamento gradual, como se o ponto de vista fosse de um *close* para um plano aberto, que passa pela casa e pelo bairro (provavelmente aqueles do eu lírico), pelas (outras) ruas da cidade, pelos quintais de outras casas, pelas outras quitandas, pelas outras (muitas) casas com suas cristaleiras, pelas outras praças e ladeiras, mostra, por fim, os “mirantes / donde se vê o mar / nosso horizonte”.

Ao afirmar que o mar visto do mirante é o nosso horizonte, o eu lírico afirma que a vida possui, da mesma forma que o mar, uma estrutura de horizonte: ela pode ser vista, habitada e vivida, como o mar, até o horizonte. Aquilo que se encontra depois do horizonte da vida (na morte) é desconhecido, invisível ao ponto de vista do eu lírico, do mesmo modo que não se vê o que está além do horizonte externo do mar, o que faz do além-mar uma metáfora da morte.

Em “Bananas podres 2” (2015, p. 366), novamente temos a imagem do tempo passando, gastando-se em direção ao fim: “naquele canto / em sombra / da quitanda / a tarde – o tempo / o sol da tarde – [...] sem dúvida alguma / se esvaía”, ou seja, o tempo conduz a existência humana em direção à morte. A consciência sobre o fim torna-se cada vez mais acentuada, porque, se antes eram os familiares mais velhos, como “Maria Lúcia, Adi e Papai” que estavam “mortos”, agora são seus amigos que começam a morrer. A primeira menção é relacionada à “Morte de Clarice Lispector” (2015, p. 370).

Em um depoimento sobre a escritora (IMS, 2004, p. 53-55), Gullar fala sobre a amizade dos dois e do modo como surgiu o poema em homenagem à amiga. Ao descobrir que Clarice estava hospitalizada, Gullar tentou localizá-la para fazer uma visita. Quando conseguiu, a escritora havia sido transferida para o Hospital da Lagoa. Ligou para lá e pediu para que passassem a ligação para o quarto dela. Quem atendeu foi uma amiga. Gullar então marcou uma visita para o outro dia. Ao chegar ao jornal em que trabalhava, naquela tarde, Gullar

⁶⁸ Essa repetição anafórica, que imita as ondas do mar, pode retomar o mito da Fênix, ave mitológica que simboliza os ciclos naturais de renascimento e morte.

recebera um recado: “Clarice pede que você não vá visitá-la amanhã. Prefere que vá vê-la quando ela voltar para casa” (IMS, 2004, p. 55). Gullar conta que:

Ela nunca voltou para casa. Dias depois, pela manhã, estou me aprontando para uma viagem a São Paulo, quando soa o telefone. Atendo: “Clarice morreu”, disse a voz. “O enterro será hoje mesmo de manhã”. Fiquei desesperado, não podia adiar a viagem. A caminho do aeroporto só penso nela, comovido. Na manhã linda e iluminada, as árvores balançavam seus ramos naturalmente, como se ela não tivesse morrido. O mundo não precisa de nós, disse a mim mesmo – e o poema veio pronto:

Enquanto te enterravam no cemitério judeu
de São Francisco Xavier⁶⁹
(e o clarão do teu olhar soterrado
resistindo ainda)
o táxi corria comigo à beira da Lagoa
na direção de Botafogo
E as pedras e as nuvens e as árvores no vento
mostravam alegremente
que não dependem de nós (IMS, 2004, p. 55).

A morte, então, atinge diretamente o poeta. Sua amiga será enterrada e, por conta de um compromisso, ele não pode ir ao seu enterro. O espanto do eu lírico dá-se pela circunstância de o mundo continuar com seus afazeres, como se nada tivesse acontecido. Enquanto a amiga é enterrada, ele está num táxi à beira da Lagoa Rodrigo de Freitas e se dá conta de que, apesar da morte das pessoas queridas, o mundo não para, não depende de ninguém, pois possui vida própria. A paisagem vista da janela do táxi – “as pedras e as nuvens e as árvores / no vento” – mostrava que nem ele, nem a amiga falecida eram necessários para a existência do mundo. Ou seja, assim que a morte atinge alguém próximo, Gullar reitera o fato de que, apesar do desaparecimento das pessoas, a vida continua seguindo seu curso normal e cotidiano.

Essa impressão é novamente repetida quando Gullar escreve poemas sobre a morte dos amigos Darwin – no qual também relembra a morte de Clarice Lispector – (“Onde estão”, 2015, p. 394-395), Mario Pedrosa (“Perda”, 2015, p. 406) e Armando Costa (“Armando, irmãozinho”, 2015, p. 428-429). Esses poemas integram o livro *Barulhos*, publicado em 1987, que contém poemas escritos entre 1980 e o ano de publicação.

No primeiro poema (“Onde estão”, 2015, p. 394, grifos nossos), o eu lírico declara que “Ia cruzando a sala de manhã quando / me disseram: a Clarice morreu. / E no banheiro, depois, lavando as mãos, / lavava eu as mãos *já num mundo sem ela*”. Ele ficou sabendo sobre a morte da amiga enquanto deslocava-se em um cômodo de sua casa. Depois, ao lavar as

⁶⁹ Em edições posteriores, o local é citado como “cemitério judeu / do Caju” (2015, p. 370).

Em “Perda” (2015, p. 406, grifos nossos), poema em que versa sobre a perda do amigo Mario Pedrosa, o eu lírico afirma que a morte significa, para o morto, a perda das futuras manhãs na história do planeta Terra, o que representa “perda demais para um simples homem”. Ao olhar “acima dos edifícios”, o eu lírico impressiona-se com o voo de uma gaivota que “*voa fora da morte*”, “num mundo onde” Mario Pedrosa “já não está / para sempre”, ou seja, a natureza continua o seu percurso, a gaivota continua a voar, todas as coisas do mundo continuam a acontecer e a morte do amigo nada significa para elas.

Em “Armando, irmãozinho” (2015, p. 428, grifos nossos), o eu lírico, após o enterro de Armando Costa (“Depois que te deixamos ali para sempre”), diz que estará com os amigos num bar e fica estarecido com o fato de que Armando não mais estará lá: “À noite estaremos no Luna / e você não. / Você nunca mais estará no Luna, cara! / Parece incrível / mas vai ser assim”. O cotidiano encontro de amigos no bar continuará, mas desta vez, com um amigo a menos. É atordoante, para o eu lírico, perceber que nunca mais terá a companhia de seu amigo, agora morto. A morte é metaforizada pela imagem da pantera que põe as duas patas no peito do eu lírico e rugue: “agora vai ser assim! / E vai, cara, / vai ser assim”.

Isso significa que apesar da morte de seus conhecidos, tudo lá fora continua igual. Os trechos grifados refletem o que disse Ariès (2014, p. 756) em relação ao fato de a morte não mais mudar o entorno social de uma comunidade, conforme já vimos na análise do poema “Oswald Morto” (2015, p. 117), que se refere a Oswald de Andrade, poeta modernista com quem Gullar teve uma curta amizade. Entretanto, o tom brincalhão desse poema é trocado por uma profunda dor e uma pesarosa consternação naqueles outros três.

Essa mesma consternação encerra a obra *Na vertigem do dia*. A constatação de que a morte chega para todos, inclusive às pessoas mais próximas, aparece na última estrofe do último poema deste livro, de modo similar a um epitáfio. Em “Improviso ordinário sobre a cidade maravilhosa” (2015, p. 383-388), o eu lírico sinaliza, dolorosamente, que:

Amigos morrem,
as ruas morrem,
as casas morrem.
Os homens se amparam em retratos.
Ou no coração dos outros homens.

No já citado *Barulhos*, publicado em 1987, do qual comentamos “Onde estão”, “Perda” e “Armando, irmãozinho”, a morte manifesta-se de maneira vigorosa. Cerca de um terço dos

poemas tem a morte como tema e/ou assunto principal. Nesses textos, Gullar vai retomar alguns dos assuntos já comentados aqui. Há uma grande quantidade de poemas que falam da morte das pessoas próximas, sejam elas amigos, parentes e/ou personalidades: “Glauber Morto”, sobre o cineasta Glauber Rocha; “Perda”, em homenagem ao amigo Mario Pedrosa; “Armando, irmãozinho”, em que fala de Armando Costa; “Adeus a Tancredo”, sobre o presidente eleito mas não empossado; “Manhã de sol” e “Onde estão?”, em que os amigos Vianinha (Oduvaldo Viana Filho), Paulinho, Armando Costa, Vinicius de Moraes, Clarice Lispector e Hélio Oiticica são citados.

Em “Onde estão?” (2015, p. 394-395), temos a retomada da expressão latina *ubi sunt*, que significa, literalmente, “onde estão”. A expressão foi retirada da frase *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*, que significa “Onde estão aqueles que foram antes de nós?” e pode ser encontrada no início de vários poemas medievais escritos em latim. *Ubi nunc...?* (“Onde agora...?”) é uma variante comum. O *ubi sunt* é uma reflexão sobre a morte e sobre a transitoriedade da vida e, geralmente, causa uma efeito de nostalgia. É exatamente o que o eu lírico desse poema mostra: um sentimento nostálgico pelos amigos que já se foram.

Ao avistar uma paisagem “solidamente real” da enseada de Botafogo, o eu lírico se pergunta: “Mas e os mortos, / onde estão? / O Vinicius, por exemplo, / e o Hélio? a Clarice?”. Logo em seguida, afirma que essas perguntas são apenas retóricas, pois uma resposta não é esperada, o eu lírico apenas quer perguntar.

Não quero que me respondam.
Pergunto apenas, quero
apenas
fundamente
perguntar.

A maneira como os três últimos versos aparecem, especialmente distantes um do outro, com uma palavra por linha, faz do questionamento do sujeito lírico um profundo pensar, uma vez que os versos se parecem com degraus de uma escada que o eu lírico vai “fundamente” descendo. Ele quer perguntar para que possa pensar nas possibilidades, para fabular sobre o que não vê, mas pode imaginar, para fantasiar sobre o lugar em que os amigos, agora mortos, se encontram e não para conseguir, de fato, uma resposta definitiva sobre o assunto.

A única coisa que o eu lírico sabe “é que / subitamente / me pergunto por eles”. Em seguida, o *ubi sunt* é retomado para, logo após, tornar-se reflexivo. Além de perguntar “onde estão”, o questionamento volta-se para si mesmo e o sujeito lírico questiona(-se) “onde estou?”, admitindo, dessa forma, a insensatez da ideia de estar vivo enquanto todos já se foram. Não seria ele a pessoa a estar no lugar errado? Da mesma forma, ao tornar o questionamento reflexivo, admite a ideia de que também morrerá um dia. Conforme Arrigucci Jr. (1992, p. 222, grifos do autor), uma das finalidades da expressão latina era a de “tornar a morte um fato aceitável na ordem natural das coisas”. Além disso,

[...] a convenção do *Ubi sunt?* seria um meio entre outros que o homem encontrou para lidar com a morte, através da poesia, não tanto ou apenas para frisar o poder devastador do tempo sobre a existência humana e todas as coisas, mas antes para *instaurar a meditação capaz de tornar admissível a própria idéia de morrer.*

A partir de então, para o eu lírico, os mortos são os seus mortos, não apenas algum desconhecido sobre o qual ele dá notícias à cidade, como na “Notícia da morte de Alberto da Silva”, por exemplo. Entretanto, se seus amigos, quando vivos, estavam próximos e a morte parecia algo distante, agora se sucede exatamente o contrário: os amigos mortos estão cada vez mais distantes, inalcançáveis – uma vez que já cruzaram a linha do horizonte – enquanto a morte está sendo sentida, pelo eu lírico, cada vez mais próxima, como podemos ver nos poemas “Despedida”, “Quem sou eu?” e “Volta ao lar”, nos quais a consciência da própria morte assalta o eu lírico.

Em “Despedida” (2015, p. 396), o eu lírico demonstra que não deixará este mundo de maneira passiva, mesmo que dele se retire docemente. A fúria tomará conta dele porque “nesse momento / estarão de mim se arrebetando / raízes tão fundas / quanto estes céus brasileiros”. Gullar parece, enfim, dar-se conta da morte e do peso que ela tem, pois “não há solução maior que despedir-se da vida”. Essa consciência da morte é mostrada, também, no “Poema poroso” (2015, p. 397), no qual o poeta quer que seu poema seja feito de terra, da mesma terra em que “a forma desta mão / por ora ardente”, “para sempre se apagará”.

Ao falar de “Quem sou eu?” (2015, p. 402-403), Rocha declara que “O 'sentido da vida' é o tema central desse poema. E sua questão, sua problematização junto à linguagem, expressa a perplexidade do sujeito perante a morte” (ROCHA, 2013, p. 130). Além do mais, pesa, na consciência do eu lírico, “a ideia de que, com a morte, todo o espetáculo do mundo se

apagará, restando de sua existência apenas o testemunho da obra ('papel impresso')”, que, por sua vez, não bastará para mantê-lo vivo, ou seja, “o corpo é o último reduto da existência humana” (ROCHA, 2013, p. 130-131), motivo pelo qual, segundo o autor, o eu lírico refere-se à frase que Rimbaud, em seu leito de morte, disse à irmã: “Eu irei para debaixo da terra / e tu, andarás sob o sol”⁷¹.

Nesse poema, a morte parece, de fato, assustar o poeta. Ao tentar descobrir-se, questionando-se quem ele é, ou quem é que nele faz o mundo parecer da maneira que é, o poeta lança uma indagação aguda e incisiva: “Como dizer então: pouco / me importa a morte?”. A mesma indignação de que um dia ele deixará o mundo e não aproveitará as coisas que estão por vir aparece novamente aqui: “E sobretudo se existem as histórias em quadrinhos / e os programas de televisão / que continuarão a passar noite após noite / no recesso dos lares / numa terça-feira que antecede à quarta / numa quinta-feira que antecede à sexta / ou num sábado / ou num domingo”. Após essa reflexão, a pergunta retorna: “Como dizer / pouco me importa?”, ou seja, como é triste saber que, após sua morte, coisas continuarão acontecendo e ele não estará lá para vê-las. Como não se importar com o fato de que ele não estará presente no momento em que grandes descobertas científicas forem anunciadas, quando um livro interessante for escrito, quando algo grandioso for anunciado? Como pode dizer que isso pouco importa para ele?

Em “Volta ao lar” (2015, p. 417), o eu lírico, ao chegar em casa do trabalho e tirar a roupa com a qual veio da rua, dá-se conta de que “de repente / sabe que vai morrer”. Diz que “não vai morrer hoje / nem amanhã talvez: apenas sabe [...] / vai morrer”. Fábio Lucas (2013, p. 18) diz que “a consciência da morte é altaneira, dramatiza o discurso humano”. A consciência da própria morte torna-se, enfim, um choque de realidade: o indivíduo sabe que a morte existe e acontece com os outros; a morte existe e acontece com aqueles que ele ama e estão próximos dele; a morte existe e um dia o alcançará, tal como anunciado pelo eu lírico. Mais uma vez encontramos, no poema, verbos que indicam que a vida é uma caminhada, uma movimentação:

⁷¹ Cf. original: “*J'irai sous la terre / et toi, tu marcheras dans le soleil*” (GULLAR, 2015, p. 402)

O morto
 não está de sobrecasaca
 não está de casaca
 não está de gravata.

O morto está morto

não está barbeado
 não está penteado
 não tem na lapela
 uma flor
 não calça
 sapatos de verniz

não finge de vivo
 não vai tomar posse
 na Academia.

Nessa primeira parte do poema, temos muitas referências diretas ao poema “Notícia da morte de Alberto da Silva”. Entretanto, como podemos ver, os atributos do famoso Glauber Rocha diferem, e muito, das características do anônimo Alberto da Silva. Glauber aparece despojado de tudo aquilo que faz Alberto brilhar. Tem-se, aqui, uma inversão de valores relacionada à morte. Glauber Rocha, o famoso e premiado cineasta brasileiro, diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, como vimos anteriormente, aparece de forma “inadequada” para um morto: não está de casaca, sobrecasaca, gravata, sapatos de verniz, não tem uma flor na lapela, não está barbeado nem penteado, ou seja, não representa o estereótipo do morto tal como estamos acostumados. Já o “anônimo” Alberto da Silva, apagado em vida devido à sua medíocre existência, ganha destaque no momento de sua morte devido à sua barba feita, ao seu cabelo penteado, à sua camisa nova e à sua gravata-borboleta:

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
 parece que nunca esteve tão feliz

Voltando ao poema de Glauber, podemos ver que a morte ocorre num quarto vazio de um hospital, pois “enfermeiras e médicos / não se ocupam mais dele”.

O morto está morto
em cima da cama
no quarto vazio.

Como já não come
como já não morre
enfermeiras e médicos
não se ocupam mais dele.

Cruzaram-lhe as mãos
ataram-lhe os pés.

Só falta embrulhá-lo
e jogá-lo fora.

Além da já mencionada preocupação do eu lírico com o fato de que o morto torna-se algo inútil (“Só falta embrulhá-lo / e jogá-lo fora”), esse afastamento ocorre porque o hospital torna-se o lugar privilegiado da morte. Segundo Ariès (2012, p. 85-86), “Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho. Morre-se no hospital porque este tornou-se o local onde são prestados os cuidados que já não se pode prestar em casa”, ou seja, a morte recuou e não acontece mais como antigamente. Ela está ausente do rotineiro mundo familiar de cada dia. Segundo Ariès (2012, p. 268), quem decidiu sobre esse novo costume foram “os donos do novo domínio da morte e de suas móveis fronteiras – a equipe do hospital, médicos e enfermeiros, sempre certos da cumplicidade da família e da sociedade”. Entretanto, depois que o moribundo torna-se um morto, não há mais o que fazer e as “enfermeiras e médicos”, que compõem a equipe hospitalar, “não se ocupam mais dele” [do morto]. Ou seja, família e sociedade não cuidam mais de seus moribundos e delegam essa atividade ao corpo médico-hospitalar, que só cessam os cuidados com o indivíduo após sua morte. O eu lírico de “Glauber morto” é representativo dessa era em que a morte acontece afastada: ele não presencia a morte do amigo, uma vez que este morre sozinho num leito hospitalar. Triste demais para quem declarou que “o homem é mais forte que a morte”⁷².

⁷² Segundo uma nota publicada no *Jornal do Brasil*, a frase é narrada pelo próprio autor em seu filme *A terra em transe*, cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – Domingo, 23 de agosto de 1981, Ano XCI, n. 137. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/29041>. Acesso em ago. 2018.

Do mesmo modo, em “Adeus a Tancredo” (2015, p. 433), “o derradeiro momento” do presidente eleito mas não empossado ocorre, como já vimos anteriormente, “num quarto de hospital em São Paulo”. Seus últimos 40 dias de vida foram passados entre o Hospital de Base, em Brasília, e o Instituto do Coração do Hospital das Clínicas, em São Paulo. A lenta agonia do presidente está de acordo com o que declara Ariès (2012, p. 86) sobre a maneira como se morre nos dias de hoje:

A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido.

Como a família já não tem mais essa “força ou paciência” para esperar o momento da morte, o moribundo é afastado de sua convivência e levado ao hospital para que, sob cuidados médicos, possa ter o que Ariès chamou de “*um estilo de vida aceitável enquanto morre, um estilo aceitável de encarar a morte*”. O historiador chama a nossa atenção para o fato de que “A ênfase recai sobre o *aceitável*” (2012, p. 87), que é justamente uma morte que possa ser tolerada pelos sobreviventes. Essa longa e lenta agonia de morte de Tancredo Neves foi descrita pelo próprio Gullar, numa das páginas do “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, de 23 de abril de 1985, um dia após o sepultamento do presidente:

O que aconteceu com Tancredo Neves, só consigo acreditar porque estou vivendo isto. Quando penso que há 40 dias ele estava sorrindo prá nós, falando aos jornalistas, prestes a se empossar na Presidência da República!... E de repente a internação, a operação e então se inicia uma série de complicações pós-operatórias numa avalanche de medo que nos vai atordoando a cada minuto até o desfecho esmagador. Foi como um soco que demorasse 39 dias batendo em nosso estômago. Um soco só, vertiginosamente lento⁷³.

No poema, o eu lírico afirma que foi Tancredo quem conduziu uma tocha “verde como a esperança”, acima de nossas cabeças. Entretanto,

⁷³ Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – Terça-feira, 23 de abril de 1985, Ano XCV, n. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/95943>. Acesso em: ago. 2018.

Ao pensar nos amigos como “invisíveis” (“Invisíveis / de que falam vocês?”), o eu lírico coloca-os além da linha do horizonte, lugar distante e além da percepção do sujeito observador, uma vez que ele não sabe sobre o que os amigos conversam. Ao parar num semáforo, questiona-se se ele, um marxista, poderia admitir uma conversa entre defuntos, pois “não é a morte o fim de tudo?”. Convence-se de que sim, mas afirma que dentro de sua alegria “os três amigos continuam a conversar e rir / nesta manhã brasileira / que torna implausível a escura morte”.

Enfim, o que podemos perceber em *Barulhos*, segundo Alcides Villaça (IMS, 1998, p. 106), é que:

[...] há uma sombra maior, que ganha espaço e dialoga com os tantos barulhos do dia vertiginoso. É a sombra da morte, presente agora não como o avesso do brilho vil do metal ou traição do Tempo metafísico, mas identificada em cada um dos muitos amigos mortos – Vinícius de Moraes, Hélio Pellegrino, Clarice Lispector, Mário Pedrosa, Armando Costa, Vianinha – todos motivando o pungente *ubi sunt?* do poeta que começa a se sentir abandonado enquanto adivinha, por sua vez, as feições da morte própria.

André Seffrin (2013, p. 12), na apresentação de *Barulhos*, afirma que “o número crescente de pontos de interrogação nesses poemas e mesmo em *Muitas vozes* e *Em alguma parte alguma* é outro fator de estabilização, onde certas ênfases da juventude já não cabem”. Para o crítico, o poeta chegou a uma nova idade mental, marcada pelo silêncio e pela conformação de um estilo.

Em *Muitas vozes*, o poeta “se renova e se reinventa decididamente, pondo-se a auscultar o murmúrio enigmático do cosmos, do que está pendurado nas cordas do tempo (a cidade natal, o exílio, a família) e, principalmente, da morte” (PASCHE, 2013, s/p). A consciência aguda da morte continua aqui em “Q'el bicho s'esgueirando assume o tempo” (2015, p. 481-482). No poema, o eu lírico, que chega ao sanatório em Correias, muito provavelmente para visitar seu filho internado, percebe que as cristas-de-galo plantadas no canteiro realmente pareciam as cristas de um galo. Em seguida, uma confissão: “Isso foi / num relance que / eu estava mesmo / era com medo de / morrer”. Logo em seguida fala, de modo terno, sobre seu pai: “meu pai foi / ao Rio se tratar de / um câncer (que / o mataria)” (“Meu pai”, 2015, p. 487). No restante do poema, o eu lírico apenas diz que o pai havia perdido os óculos durante a viagem. Quando Gullar comprou-lhe óculos novos, seu Newton Ferreira olhou o estojo com o nome da Ótica Fluminense, dobrou a nota da compra, colocou-a no bolso e declarou: “quero

ver / agora qual é o / sacana que vai dizer / que eu nunca estive / no Rio de Janeiro”. Apesar dessa agradável lembrança de seu pai, Gullar encontra-se bastante ciente do poder da morte, pois ela o atinge direta e pessoalmente. Com poemas escritos entre 1989 e 1999, a obra reflete alguns dos momentos mais tristes e fortes de sua vida.

Em 1990 morre, no Rio de Janeiro, seu filho mais novo, Marcos. Quatro anos depois, sua mulher, Thereza Aragão, também vem a falecer. O poeta Moacyr Félix de Oliveira (IMS, 1998, p. 29) faz uma pesada declaração sobre como Gullar sentiu a perda desses seus dois entes queridos:

Marcos era um ótimo jovem, simpaticamente cordial e prestativo, assim como Thereza Aragão era impulsiva, apaixonada e militante. A perda de ambos, eu a senti como dor reflexa do fundo sofrimento que eu vi nas lágrimas escondidas por Gullar nas trevas fincadas pela morte atrás dos seus olhos.

A morte dos seus afetou-o profundamente. Quando a morte se aproxima a esse ponto, não há mais como evitar-lhe o peso. Não há mais como afastá-la. Não existe mais consolo, pois, mais do que a morte de um outro, a morte das pessoas próximas traz para o eu lírico a aguda consciência da concretude do fim da existência. Essas “mortes pessoais” estão presentes em “Visita”, “Thereza” e “Fim”, poemas de tons bastante melancólicos e pesados.

Em “Visita” (2015, p. 488), o eu lírico tenta aproximar-se do filho, no dia de finados, visitando seu túmulo. Ao se deparar com o impenetrável bloco negro de mármore, percebe “que nunca mais / poderia alcançá-lo”. A morte finalmente chegou e mostrou seu lado triste, doído e pesado para o poeta. A dor pela perda do filho é tão grande que o máximo que ele pôde fazer foi apanhar um papel amarrotado do chão e escrever “eu te amo filho”, para, em seguida, pô-lo em cima do mármore e sair soluçando:

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

Para um ateu declarado como Gullar, é aparentemente difícil aceitar a crença religiosa de um encontro em uma vida após a morte. Para o poeta, no momento em que morremos, tudo se acaba e, por isso, no poema, ele diz que “entendeu que nunca mais poderia alcançá-lo”. Porém, sua crença subverte-se no momento em que deixa um bilhete em cima do túmulo. Esse fato evidencia que ele gostaria de se aproximar de seu filho. Bosi (2017, p. 428) afirma que, embora narrativo, “o poema de uma só frase quebrada se lê como uma série de soluços”. Já Paiva (2009, p. 48) acredita que as “pausas abruptas entre um verso e outro” mostram “o estilhaçamento do sujeito” transferido para o poema.

Criado a partir de uma dolorosa experiência de perda, o poema mostra o quão avassaladora é a perda de um filho. Em entrevista, Gullar declarou que essa perda foi algo do qual ele nunca se curou, considerando-a “uma violência inaceitável” (IMS, 1998, p. 45). Para Paiva (2009, p. 47), o poema é escrito em terceira pessoa porque o poeta precisou de um afastamento emocional para tratar de algo tão íntimo. Ainda segundo a autora, na primeira estrofe prevalecem, por parte do eu lírico, “a passividade e a ânsia de encontrar o seu filho no cemitério”. Aquele “bloco negro / de pedra / impenetrável” não pode ser atravessado. Essa dificuldade é enfatizada pelo uso de encontros consonantais nas palavras desses três versos para descrever o mármore. Para Lial (2012, p. 81):

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.

Na segunda estrofe, “ocorre um momento de tomada de consciência” (PAIVA, 2009, p. 47): o eu lírico apanha um pedaço de papel do chão, escreve que ama o filho, deposita o bilhete em cima do túmulo e sai soluçando. O verso “eu te amo filho” é o único do poema que aparece de forma integral, sem quebras ou *enjambements*, mostrando que essa é, possivelmente, a única convicção que o eu lírico tem relacionada à morte do filho. Todo o resto é dúvida e incerteza.

Os dois poemas seguintes são escritos para sua primeira esposa. A atriz Thereza Aragão casou-se com Gullar em 1954. O casal teve três filhos: Paulo, Luciana e Marcos. Após quarenta anos de convívio, em 1994, apenas quatro anos depois da morte do filho Marcos, Thereza faleceu. Em “Thereza” (2015, p. 493), Gullar parece apenas anunciar a morte de sua cônjuge:

Sem apelo
 no vórtice do
 dia no
 abandono do chão na
 lâmina da
 luz feroz

 fora da vida

desfaz-se agora
 a minha doída
 desavinda companheira

Assim como em “Visita”, o poema parece realizar-se num estilo lacunar. Quase todos os versos são frases incompletas. Se a única certeza que o eu lírico tinha em “Visita” era a de amar o filho, aqui, a certeza é o fato de sua esposa estar morta, proposto pelo verso cuja disposição gráfica está em destaque no poema. Além disso, o verso “fora da vida” está

deslocado, dando uma impressão de afastamento: assim como Thereza afastou-se da vida, o verso que indica o acontecimento também se encontra afastado da margem e comendo, sozinho, uma estrofe. Segundo Paiva (2009, p. 52), isso pode sugerir uma “impressão de exclusão”, ou seja, Thereza está excluída da vida. Para a autora, “A morte, aqui, não se faz como um complemento da vida, mas como a retirada desta” (PAIVA, 2009, p. 52).

Em “Fim” (2015, p. 494), o eu lírico descreve, sem citar nomes, os últimos momentos da esposa. Na casa vazia, tentando pôr-se no lugar de sua companheira, tentando adivinhar o que aconteceu naquele dia, supõe que ela tenha tomado seu costumeiro banho de imersão ao meio dia e trinta e que em seguida deitou-se para descansar, “não / para morrer” e lamenta o fato de que a sua mulher “jamais voltaria / ao ruidoso mundo / da vida”:

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

Assim como ocorre nos poemas anteriores, este também é marcado por um tom narrativo, pois conta o que, supostamente, aconteceu com sua esposa: “não havia ninguém / na casa aquela / terça-feira”. Lial (2012, p. 37) ressalta o fato de o eu lírico ter usado a expressão “banho de imersão”, que pode significar um adentramento a uma outra realidade. Destaca o autor que imergir significa ir “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”. Essa descida pode ter múltiplos significados. Em sentido figurado, imergir pode ter o sentido de “tornar-se invisível” ou “desaparecer”. A imersão pode significar, também, um descarrego, tal como nas religiões afro-brasileiras, em que o ritual que emprega banhos de ervas e orações serve para livrar uma pessoa de espíritos ou entidades sobrenaturais malélicas e livrá-la de energias deletérias. Em outros grupos, religiosos ou não, a imersão ocorre no batismo, considerado como um rito de passagem, e significa uma mudança de vida.

Lial (2012, p. 37) destaca, ainda, que o indivíduo que estava prestes a morrer “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”. Se, conforme Lial, Thereza experimentava a descida ao mundo dos mortos cotidianamente, acreditamos que ela sofria devido à perda do filho e, assim, mesmo que inconscientemente, preparava-se para a sua própria morte, imergindo seu corpo na água do banho.

Destacamos três versos do poema que nos chamam a atenção por conta de seu significado ambíguo. São eles:

deitou-se na cama para
descansar não
para morrer

Se, como fizemos anteriormente, considerarmos o contexto, a probabilidade de leitura mais direta seria: “deitou-se na cama para descansar, não para morrer”. Entretanto, a separação dos versos pode indicar uma segunda leitura possível, como se o eu lírico já soubesse o que iria acontecer: “deitou-se na cama para, descansar não, para morrer”. A pessoa à qual o eu lírico refere-se não se deitou para descansar, deitou-se para morrer, deitou-se para esperar a chegada da morte, como se já premeditasse o que aconteceria com ela, confirmando a ideia de preparação inconsciente para a morte indicada acima por Lial.

Dessa forma, o eu lírico, ao tentar imaginar as prováveis ações do indivíduo que está para morrer e refletir sobre o que teria se passado na mente da pessoa, acaba por inserir “a morte no cotidiano, fazendo com que esta deixe de ser enigmática e intrigante para se transformar em algo corriqueiro e banal. Ao compor um poema em que a morte perde sua

condição misteriosa, o poeta induz o leitor a encará-la com uma maior naturalidade” (PAIVA, 2009, p. 55), tal como Gullar o faz em “Redundâncias” (2015, p. 495), poema em que nos mostra a inocuidade de temê-la:

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

O poema é uma reflexão sobre a morte, sobre o não-ser. Suas duas primeiras estrofes são começadas por afirmações e terminadas por negações. As afirmações apontam para o fato de que temer a morte e apegar-se ao mundo é coisa dos vivos. As negações, por sua vez, consistem no fato de que o morto está livre da vida, o que significa não mais tê-la, e que, para ele, não há mais raios, rios e risos. A terceira estrofe, ao contrário das outras, começa por uma negação (“ninguém vive a morte”) e termina com uma afirmação (a de que a morte é uma “mera noção que existe” somente “enquanto existo”).

Segundo Lial (2012, p. 86), o morto é visto no poema como um não-ser que pertence ao mundo do não-sentir, pois “ele está livre de tudo o que é vida então não vive, se não vive, não existe, portanto, não-ser”. Para o autor, “quando morto, o antigo vivente nunca existiu” (LIAL, 2012, p. 86). A afirmação concorda com a visão do próprio poeta em relação a isso:

A minha vida é essa que está aí. Um dia, ela acabará – e será indiferente para mim o que vai acontecer. Shakespeare morreu, aliás, nunca existiu, ou melhor: só existiu enquanto vivia. No momento em que morreu, é como se nunca tivesse existido. Hoje, Shakespeare somos nós. Nós é que sabemos da existência de alguém chamado Shakespeare (IMS, 1998, p. 48).

Gullar parece estar falando do próprio poema. Para ele, a morte é algo que pertence aos vivos, aos que ficam, àqueles que podem sentir a dor que ela causa. A morte tornou-se algo redundante para o poeta, uma repetição sem fim, como se a vida toda fosse perda. Ao ser perguntado se tinha medo da morte, respondeu negativamente, e afirmou: “Atualmente estou bastante feliz por ter conhecido uma pessoa, a poeta Cláudia Ahimsa, que veio iluminar minha vida depois que eu julgava que *as coisas realmente estavam caminhando para o definitivo*” (IMS, 1998, p. 46, grifos nossos). É muito provável que Gullar, após passar por duas grandes perdas, a da mulher e a do filho, e de ter vivido o suficiente para presenciar a morte de parentes e amigos queridos, possa realmente pensar que sua vida esteja encaminhando-se para o fim.

Conforme Lial (2012, p. 86), “O jogo de palavras nos dois versos finais, 'existe' e 'existio', torna a morte dependente da existência de alguém: a morte só está onde existe vida; se morto, a morte já foi”, ou seja, como visto no capítulo anterior, “para se imaginar morto, é preciso estar vivo” (MARANHÃO, 1992, p. 66), pois não sobrevivemos a nós mesmos, como declarou Merleau-Ponty (2011, p. 290). O fim da existência humana, ou seja, a morte, funciona como um horizonte pré-pessoal, inalcançável e invisível para o sujeito percebido: o máximo que esse sujeito pode fazer é conjecturar sobre aquilo que está além da linha do horizonte. Em “Lição de um gato siamês” (2015, p. 496), o eu lírico não só declara ter consciência de que não sobrevive a si mesmo (“E como não vivo / além do que vivo”) como destaca que existem dois tempos: aquele que passa fora dele e que, portanto, é relativo e o tempo vivo, chamado pelo eu lírico de afetivo – bem ao modo do que, na teoria da literatura, nas análises de narrativas, chamamos de tempo cronológico e de tempo psicológico:

Só agora sei
 que existe a eternidade:
 é a duração
 finita
 da minha precariedade

O tempo fora
 de mim
 é relativo
 mas não o tempo vivo:
 esse é eterno
 porque afetivo
 – dura eternamente
 enquanto vivo

E como não vivo
 além do que vivo
 não é
 tempo relativo:
 dura em si mesmo
 eterno (e transitivo)

Percebamos as contradições inseridas nos versos do poema: a eternidade tem duração finita; o tempo é relativo, exceto o tempo vivo; o tempo vivo, por sua vez, dura eternamente enquanto eu vivo, podendo ser, ao mesmo tempo, eterno e transitivo. O uso de oxímoros é gerador de uma tensão, de uma dualidade de sentimentos do eu lírico, afirmando a existência e a inexistência de uma mesma coisa: o tempo. A passagem do tempo é o que nos leva à morte, é o que pode tornar tudo sem sentido e inexplicável: “mas que sentido tem tecer palavras e palavras / [...] / com esta mão mortal / enquanto o tempo luze sua espada / sobre mim?” (“Sob a espada”, 2015, p. 536). Ao classificar o tempo como algo dual (eterno e finito), o eu lírico demonstra estar consciente do fim da vida, mas encara-o como algo inevitável, como o próprio poeta declara: “Não [tenho medo da morte] porque é a ordem natural das coisas” (IMS, 1998, p. 46). Entretanto, suas lembranças durarão “para sempre” enquanto ele viver. Os amigos e parentes mortos, a primeira esposa, o filho querido, todos eles, mesmo mortos, durarão na memória afetiva do eu lírico, até o momento em que ele também se vá, o que resultará num total e completo esquecimento dessas pessoas, fazendo com que elas deixem de existir.

O poema trata da eternidade de um tempo transitivo, o que significa que ele fala da eternidade do tempo que nos cabe nesse mundo, do tempo que nos pertence, que o eu lírico considera eterno porque dura exatamente o tempo de uma existência humana. Ao escolher o tempo presente para conjugar os verbos do poema (sei, existe, é, dura, vivo), o eu lírico parece suspender o que ele chama de tempo relativo e transformar todos os seus momentos vividos

em algo atemporal, como se sua existência, sua vida, não estivesse passando, dando a impressão de um eterno acontecer.

Além disso, tem-se nesse poema o mesmo jogo de palavras do poema “Redundâncias” (2015, p. 495), que considerava a morte uma “mera noção que existe / só enquanto eu existo”. Em “Lição de um gato siamês”, vemos que o tempo vivo, o tempo afetivo, é eterno porque “dura eternamente” na memória do eu lírico enquanto ele viver, reafirmando o paradoxo posto anteriormente. Portanto, se o eu lírico de “Lição...” quer que os seus momentos afetivos durem para sempre enquanto ele existir, também poderemos lê-lo como um desejo de que esse sentimento dure enquanto ele é conduzido, pelo tempo, em direção ao mistério da morte. Seja cronológico ou psicológico, esse tempo leva, inevitavelmente, o eu lírico ao encontro de seu fim. Dessa forma, após experienciar tantas mortes durante sua vida, o poeta começa a transformá-la em algo íntimo e pessoal, não mais distante como em sua juventude. Suas experiências de morte o ajudam a encará-la de uma maneira mais serena e madura, sem os temores e a angústia advindos da consciência do fim.

Essa maturidade é visível, também, no texto “Isto e aquilo” (2015, p. 503). Nele, o eu lírico, ao afirmar que “você é seu corpo / sua voz seu osso // você é [...] o que vai morrer / quando o corpo morra”, declara que o tu a quem se dirige

é também aquela
alegria (verso,
melodia)
que, intangível, adeja
acima
do que a morte beija.

O eu lírico afirma que não somos seres unívocos, mas sim um conjunto de contradições que interagem entre si e que, ao mesmo tempo, tentam dar um significado para a própria existência. Essa sensatez mostra que, embora consciente da morte, esta não mais representa algo grave ou preocupante, apenas que é mais um dos acontecimentos naturais da vida.

Em “Nova concepção da morte” (2015, p. 510-512), mais uma vez apresentam-se dualidades relacionadas à morte, a começar pela distribuição dos versos e das estrofes do poema, todo feito em dísticos⁷⁴. Segundo Massaud Moisés (1988, p. 157), “A existência do dístico remonta aos gregos e romanos, que empregavam na sua organização um verso

⁷⁴ V. “Notícia da morte de Alberto da Silva”. Esse poema é quase todo feito, também, em dísticos, o que acentua seu caráter elegíaco.

hexâmetro dactílico (versos de seis pés); e o pentâmetro dactílico (verso de cinco pés), formando o dístico elegíaco, assim denominado por se usar comumente na elegia”, considerada uma “composição poética de tema triste, notadamente funéreo” (MOISÉS, 1988, p. 169). Ironicamente, a maioria dos versos do poema apresenta versos alexandrinos clássicos, com cesura na sexta sílaba, formando um verso que é a soma de dois hexassílabos. Muito embora saibamos que as medidas em pés da versificação greco-latina considerem duração das sílabas enquanto nossa versificação atual considera seu número, não deixa de ser curioso que um poema que fala de uma nova concepção de morte seja construído em dísticos elegíacos, com uma quantidade de sílabas fonéticas que lembram as usadas na antiguidade. Além disso, o poema também apresenta vários *enjambements*, o que deixa sua leitura menos fluida e estabelece uma ruptura da cadência determinada pela simetria dos versos.

O poema fala sobre a chegada da morte. O eu lírico afirma que ela manda avisos e que – mantendo a dualidade já verificada no poema – é de dois tipos. A morte interior – endógena – avisa o corpo, que é onde a morte mora. O eu lírico diz, também, que outro tipo de morte – exógena – manda a notícia de que está por vir, mas insistimos em não querer ouvi-la: “a gente faz ouvido // de mercador à voz que a morte noticia / para não ouvi-la” (2015, p. 510). Segundo Ariès (2014, p. 11), “furtar-se ao aviso da morte era expor-se ao ridículo” durante o século XVII, no qual a sociedade “caçoava sem indulgência de um apego à vida que hoje nos pareceria bem compreensível”. O eu lírico de “Nova concepção da morte” reflete os anseios de seu tempo. Na contemporaneidade, somos apegados à vida, pois o pensamento relacionado à morte é aquele em que ela é vista como algo afastado e distante, o que o próprio Ariès chama de a morte invertida.

Segundo Lial (2012, p. 45), “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”, o que muito nos lembra a morte intravital mostrada por Jankélévitch e anteriormente citada por Ariès (2014, p. 158):

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

Se a morte mora e circula dentro dos corpos, ela parece funcionar como “uma espécie de droga ou veneno, ministrado a conta-gotas até o desfecho final” (LIAL, 2012, p. 45), o que, para Lial, é 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 (LIAL, 2012, p. 45).

Em seguida, o crítico literário afirma que a morte parece um indivíduo que, em seu lento e ritmado caminhar, aproxima-se de sua vítima. A percepção rítmica é auxiliada pela construção formal dos versos, pelas rimas e por 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” (LIAL, 2012, p. 46), como se observa em “pulso” e “impulso”, bem como em “para” (preposição), “dispara” e “para” (verbos):

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?

O sinal da morte reaparece aqui como algo “indecifrado”, como um “sinal errado ou mal pronunciado”, ao qual o eu lírico prefere não dar ouvidos pois acredita que a antecipação da morte deve ser pior do que a morte em si. Por esse motivo, ele faz “ouvido de mercador” (finge que não ouve, faz-se de desentendido, não presta atenção) à voz da morte. Tudo o que restaria, se soubéssemos de antemão a hora de nossa morte, seria uma enorme angústia e uma tristeza inconsolável.

Como um arremate, o verso seguinte anuncia que “Essa é a morte endógena”, aquela que vive dentro do corpo. Em seguida, passa-se para a explicação do que é a morte exógena, aquela que vem 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 perdia
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.

Conforme Lial (2012, p. 48), desconhecemos o agente desse tipo de morte. Além disso, “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”. Entretanto, seja a morte interna ou externa, um fato é inegável: “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”. Esses versos mostram reminiscências dos antigos ritos de morte, conforme mostrou Ariès, em que uma sociedade inteira parava para prestar as homenagens ao morto e manter o luto, tudo de um modo muito natural e corriqueiro, muito diferente dos dias de hoje.

Apesar de ambas mandarem um aviso, a morte é algo do qual ninguém escapa. Para o eu lírico, é a vida se transformando em morte:

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: uma 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.

Além da transformação, o eu lírico anuncia que uma vertigem o traz de volta lembranças esquecidas do passado que se misturam aos sentimentos do presente, tal como a formação de um buraco negro (ou a morte de uma estrela).

Por fim, o eu lírico anuncia que é por esse motivo que podemos ouvir, esvaindo-se do morto, “o jorrar ao revés da vida que vivera”, ou seja, se apurarmos o nosso ouvido, poderemos ouvir a vida retrocedendo ao nada, transformando em “treva” aquilo que era “primavera”:

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.

Enfim, destaca Martins (2006, p. 139) que é interessante perceber como, nesse poema, Gullar alia as posições de Heidegger e de Sartre em relação à morte: “endógena, interior, como possibilidade pessoal e intransferível, pertencente à própria estrutura da vida, enfim, o ser-para-a-morte heideggeriano; e exógena, exterior, como interrupção violenta de toda

possibilidade e revelação do absurdo de existir, pensado por Sartre”, tornando, assim, a morte, um objeto de investigação filosófica.

Já em “O morto e o vivo” (2015, p. 517), a investigação filosófica cede à pressão da realidade que aparece de forma crua para o eu lírico, mudando o tom amistoso e natural com que trata a morte. Tal como em “Thereza”, “Fim” e “Visita”, o curto poema é escrito de forma lacunar e entrecortada, e a única certeza, aqui, também é mostrada no único verso que exhibe uma ideia completa: “O morto não ouve”. Aparentemente, o eu lírico externa um tom de arrependimento por não ter dito palavras de carinho a alguém que já se foi. A amargura é tão grande que o poema parece um choque de realidade, cruel, mas necessário. O eu lírico diz que é

Inútil pedir
 perdão
 dizer
 que o traz
 no coração

O morto não ouve

No poema seguinte, “Tato” (2015, p. 518), “a morte é uma certeza invencível” para o eu lírico. Em “Extravio” (2015, p. 533), ele afirma que sua vida se esvai juntamente com seus mortos, quando ele revela que “muito se foi com os amigos / que já não ouvem nem falam”. Ou seja, consciente da mortalidade, o eu lírico percebe que boa parte de sua longa trajetória está nas histórias e vivências que ele teve no passado, com pessoas que já se foram. Assim, sente que uma parte de sua vida foi levada pelos amigos falecidos, uma vez que ele poderia ser “revivido” pelas histórias contadas por outras pessoas, mas agora, devido à morte, não mais poderão fazê-lo. O eu lírico sente-se “extraviado no tempo”, ou seja, perdeu um pouco de si em cada um dos momentos vividos.

Também lacunar é “Reflexão” (2015, p. 519). Nenhum dos versos apresenta uma ideia completa, mostrando que a existência do eu lírico é incerta, assim como a hora de sua morte. Entretanto, não há angústia em relação ao fim, apenas a consciência de que a morte é algo que está fora de seu alcance:

Está fora
de meu alcance
o meu fim

Sei só até
onde sou

contemporâneo
de mim

A exemplo do que fez em “Lição de um gato siamês”, manter a conjugação dos verbos no presente parece suspender o tempo a reafirmar que o eu lírico só pode conhecer aquilo que vivencia e que a morte, que está fora de seu alcance, ou seja, além de seu horizonte visual, é algo sobre o qual ele pode apenas fazer projeções ou imaginar. Ele só conhece a si mesmo e à sua vida até o momento presente, indicando não ter certeza sobre o futuro. Do mesmo modo, em “Um instante” (2015, p. 523), o eu lírico afirma-se “sem começo / nem fim”, ou seja, “O poema expressa um desejo de entregar-se ao presente e abandonar os fardos do passado” (FLORES JR., 2011, p. 12):

Aqui me tenho
como não me conheço
nem me quis

sem começo
nem fim

aqui me tenho
sem mim

nada lembro
nem sei

à luz presente
sou apenas um bicho
transparente

Entretanto, mesmo que a certeza de um futuro incerto esteja clara, o eu lírico, parecendo desejar um imediatismo solipsista e transparente, paga um alto preço por negar também o seu passado:

o custo da transparência e do alívio que ela [a negação do passado] parece oferecer é perder-se de si, abrir mão de suas memórias, enfim, é tornar-se um outro esvaziado, mas sem fraturas; leve, mas oco; livre do peso do corpo, mas falso; transparente, mas desinteressante porque destituído dos elementos e das contradições que enriqueciam sua experiência humana (FLORES JR., 2001, p. 13).

Assim, torna-se impossível um apagamento total das experiências. Embora esse seja o desejo do eu lírico, esse apagamento nunca será, de fato, alcançado, pois negar seu passado é negar a si mesmo, o que, por sua vez, significaria não existir. Essa angústia em relação à existência é retomada em “Morrer no Rio de Janeiro” (2015, p. 524), poema no qual vemos reaparecer a consciência da finitude, mas agora o eu lírico dirige-se a um “tu” e não a si mesmo.

Segundo Lial (2012, p. 39), esse poema, “nas palavras de Davi Arrigucci Jr., [é] um dos 'Extraordinários poemas longos de pressentimento e antecipação da morte'”. O texto inicia com a constatação de que esse “tu” tem medo da morte: é possível que, ao abrir “a janela para a esplêndida manhã / te invada o temor: / 'um dia não mais estarei presente à festa da vida'”. Em seguida, registra o espanto pelo fato de a cidade continuar funcionando no momento de sua morte: “A cidade estará em pleno funcionamento / com suas avenidas ruidosas / e aciona este dia / que atravessa apartamentos e barracos”, mostrando, mais uma vez, que a morte não muda o cotidiano social, conforme mostrou-nos Ariès. A morte é sorrateira e se aproxima sem que a pessoa a sinta, sem que se suspeite dela. Logo após, um passarinho invade, de repente, a varanda e o eu lírico pergunta o que isso significa: “Uma saudação? Um aviso?”. Para Lial (2012, p. 41), “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”, tal como o piar do pássaro que entra varanda adentro. A angústia começa então a tomar conta desse “tu” com quem o eu lírico dialoga na tentativa de imaginar o que se passa nos pensamentos dessa pessoa: “Essas perguntas te assaltam misturadas / ao jorrar do chuveiro / persistem durante o café da manhã / com iogurte e geleia”, entretanto, “o dia te convida a viver”. Aparentemente, o homem tem medo da morte porque encontra na beleza do dia motivos para continuar vivo. Novamente num jogo de aproximação e afastamento da morte, vê-se que “A vida transita pelo centro da cidade, enquanto a morte acompanha com olhos perscrutadores pelos cantos, zelosa daqueles que também são seus” (LIAL, 2012, p. 42). E, enquanto lemos o jornal, a morte aproxima-se sem ser sentida.

A exemplo do que fizera em “Nova concepção da morte”, o eu lírico reafirma que “A morte se aproxima e não o sentes / nem presentes / não tens ouvido para o lento rumor que

avança no escuro”. Todo o restante do poema é um questionamento sobre o momento “incerto” da morte, dúvida que paira na mente desse “tu” a quem o eu lírico se dirige. A angústia relativa à incerteza do momento da morte perpassa todo o poema. Bosi (2013, p. 12) afirma, ainda, que se pode ver na poesia de Gullar, a junção de dimensões incompatíveis tais como os bilhões de anos de uma estrela, talvez já morta, mas ainda visível “e a angústia da vida breve, do fruto que apodrece, da morte certa em hora incerta”. O eu lírico, por sua vez, afirma que a pessoa não sabe o momento em que a morte ocorrerá, pois “*a natureza ama se ocultar*”⁷⁵. E, no fim, “é melhor que não o saibas” pois assim continuarás a “executar / sem partitura / a sinfonia do verão como parte que és / desta orquestra regida pelo sol”. Ou seja, antecipar o momento da morte é sofrer de antemão com algo que não deveria nos preocupar com tanta avidez.

Enfim, o poema mostra que tudo está com seus dias contados e que nada é permanente nesse mundo. Enquanto realizamos as ações cotidianas, “o mundo vive e morre ao nosso redor” sem que percebamos. Fatalidades acontecem a todo momento, entretanto, isso não significa que a vida deva ser desvalorizada por causa da morte. Mesmo nos momentos mais lúgubres, Gullar declara que tenta sempre celebrar 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 apud LIAL, 2012, p. 44).

E a existência, possuindo estrutura de horizonte, permite que o poeta trate das questões mais íntimas do ser humano, tal como o seu próprio fim, a sua morte. É essa estrutura que permite que o eu lírico vá além do que os olhos podem ver, vá além do senso comum e imagine-se sonhando que a vida é um sonho e que, quando ela acaba, o sonhador acorda vivo, como em “A August Willemssen” (2015, p. 528):

⁷⁵ A frase encontra-se em itálico porque assim está na obra de Gullar. Trata-se de uma máxima de Heráclito de Éfeso. O próprio Gullar, numa de suas colunas para o jornal *Folha de São Paulo*, chamada “Reparto com você o que não é meu”, de 11 de maio de 2008, traz um rol de suas frases preferidas, introduzidas por uma desculpa: “Não é por falta de assunto. É que nada que escrevesse daria ao leitor tanto prazer quanto o que se segue”.

deixaram para trás. Entretanto, o eu lírico ressalta que os mortos são “ausentes de corpo e alma”; os mortos existem apenas na memória dos vivos que, ao lembrarem-se dos entes queridos que já se foram, podem ressuscitá-los a partir de suas lembranças. A mesma paisagem, os mesmos sons e a mesma graça são elementos que unem aqueles que já se foram e aqueles que ainda permanecem.

E, finalmente, no livro *Em alguma parte alguma*, Gullar parece rever e/ou revisar os temas e assuntos já tratados por ele em obras anteriores. Esse último livro parece um balanço final de um poeta próximo ao fim de sua vida⁷⁶, a exemplo do livro de contas apresentado no juízo final, como ilustrado por Ariès. Se o *Poema sujo* foi escrito como um último canto antes de morrer, devido à situação crítica e desesperada do poeta que pensava estar às portas da morte, a obra *Em alguma parte alguma* nos traz a sensação de que a morte está mais próxima do que nunca, mas agora de modo factual, devido à sua idade (80 anos), e não apenas como uma suposição ou mera possibilidade. Estão lá novamente os assuntos que preocuparam e mantiveram Gullar atento à vida e à morte, aos fatos que se passavam ao seu redor. Entretanto, a consciência da morte torna-se excepcionalmente aguda nessa obra. Onde quer que ela apareça, vem como o fim de tudo, como o nada eterno, como um vazio total e absoluto.

A obra traz 58 novos poemas do autor e é considerada por Alfredo Bosi como um livro da maturidade do poeta. Ela é dividida em quatro partes e será, deliberadamente, a única obra em que não iremos nos ater ao fator cronológico, exatamente pelo fato de ela organizar-se de uma maneira temática e não temporal. Na primeira parte, há elucubrações do poeta sobre o fazer poético, sobre a existência, sobre a memória, sobre a infância e sobre a morte. É como se fosse uma continuação da obra poética anterior de Gullar. Essa primeira parte, bastante ampla, contém 36 poemas, dos quais nove nos interessam diretamente para a análise do ponto de vista do poeta sobre a morte.

A segunda parte parece seguir um processo indutivo, no qual o pensamento vai das ideias mais gerais, tais como o universo, o tempo, a luz, a água, o som, a estrela e o espaço cósmico, até as ideias mais particulares e menores, tal como os olhos (uma parte do corpo humano), o musgo, a planta e o louva-deus. Dentre esses poemas, nos quais a natureza parece

⁷⁶ Gullar declarou que achava que *Em alguma parte alguma* seria seu último livro de poesia. Em matéria publicada por Nina Rahe na *Folha de S. Paulo*, em setembro de 2015, pela passagem dos 85 de vida do poeta, ele declara: “Não estou dizendo que não quero escrever”. E explica: “Mas é o espanto diante do inusitado que me move. E isso não posso buscar. Se tudo na vida acaba, por que minha capacidade de escrever não poderia terminar?”. A jornalista ressalta que “A inspiração surge do que Gullar chama de espanto. Espanto que, há quase seis anos, não lhe vem mais”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1677926-achou-que-nao-escreverei-mais-poesia-conta-ferreira-gullar.shtml>>. Acesso em mai. 2018.

ser o tema principal, alguns nos interessam mais diretamente, tais como “Inimigo oculto”, “A relativa eternidade” e “O tempo cósmico”, nos quais o poeta discute a duração da existência humana e seus possíveis significados perante a vastidão do universo.

Na terceira parte do livro, Gullar faz poemas relacionados a obras de arte. Dessa parte, interessa-nos o poema “Vestígios”, em que Gullar comenta a exposição “Vestígios – Série Césio” (Camas – objetos escultóricos), de Siron Franco, em que o escultor mostra camas de concreto com mais de uma tonelada, representando a morte pelo césio 137 encontrado na região central do Brasil. A quarta e última parte tem apenas dois poemas: “Volta a Santiago do Chile”, que retoma “Dois poemas chilenos”, de *Dentro da noite veloz*, e “Rainer Maria Rilke e a morte”, longo poema em que o poeta europeu, nascido no Império Austro-Húngaro, atual República Tcheca, aparece como personagem principal e discorre sobre sua aflição perante a morte.

Em “Rainer Mari Rilke e a morte” (2015, p. 635-641), Gullar explora o tema da morte de várias maneiras. Algumas delas já apareceram em nossas análises de outros poemas e se repetirão neste texto, como se fosse uma compilação de algumas das maneiras de se encarar a morte. Esse poema traça o suposto caminho percorrido pela morte até o momento em que ela, finalmente, alcança Rilke. Durante essa jornada, há várias referências a textos do poeta tcheco (trechos de poemas, alusão às *Cartas a um jovem poeta* e a *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*) e várias retomadas dos próprios poemas de Gullar, o que, segundo Lial (2012, p. 20), enriquece “o poema de forma literária e imagética”. Na análise de Paiva (2009, p. 70), percebe-se que o intuito foi o de “perceber o diálogo existente entre esses dois poetas e de que modo ele auxilia na composição do poema”. No entanto, iremos nos ater apenas aos momentos em que Gullar faz referências aos jogos de afastamento e aproximação da morte⁷⁷.

As duas primeiras estrofes apresentam-nos a morte:

⁷⁷ Para uma análise mais ampla e detalhada do poema, recomenda-se a leitura da dissertação de William Lima Lial, *As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar* (2012, p. 20-38), em que a morte é tratada como uma construção; e a de Carlyne Cardoso de Paiva, *As muitas vozes da morte: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar* (2009, p. 70-99), que parte dos aspectos formais do poema para sua análise e que, além disso, serve-se dos textos de Rilke para “espelhá-los” no texto de Gullar.

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

O que chama nossa atenção, nesse trecho, é o fato de a morte estar presente dentro dos caules, estender-se pelos ramos e abrir-se em flores e em insetos. Isso significa que a morte está dentro daquilo que significa a vida, ela está dentro da própria natureza e, pelo menos aqui, tal como disse em “Nova concepção da morte”, trata-se de uma morte endógena, aquela que vem de dentro.

Não por acaso, na 3ª estrofe, temos novamente a morte dentro do ser vivo, tal como nos lembra Ariès sobre a morte intravital, pois se afirma Rilke ouvia, desatento, a voz da morte (“voz contraditória”) “no próprio corpo”. Essa voz arrasta-o até um poço em que o poeta pensa ter visto o rosto da morte refletido na água, em vez de seu próprio rosto. Em seguida, na 4ª estrofe, Rilke suspeita que a morte já o espreitava, suspeita que era dela o olho que estava no cálice da açucena ou que ela fosse uma abelha zunindo na corola de uma planta. Depois, tem quase certeza de que ela era o lampejo naqueles olhos de um cão em Wursburg.

Na 5ª estrofe, o eu lírico afirma que Rilke imagina sua própria morte como “o clarão lunar / sobre a cordilheira da noite / na radiante solidão”, mostrando que o poeta tcheco também é um ser consciente da própria morte. Na 6ª, Rilke sente a morte contornar seu sorriso e sente-a brilhar na própria boca⁷⁸, “pois convive com sua alegria / nesta tarde banal”.

⁷⁸ Ao contrário do que temos culturalmente no ocidente, em que a cor preta e a escuridão representam o luto e a morte, Gullar, de maneira geral e repetida, alude à morte referindo-se a coisas claras e luminosas. Para o poeta, “a morte era um facho a *arder vertiginoso*”, como disse em “Aprendizado”. Nas seis primeiras estrofes de “Rainer Maria Rilke e a morte”, há várias referências à morte como algo luminoso: a morte é um “relâmpago”, ela circula “luminosa” dentro dos caules, seu rosto aparece no “líquido espelho” d’água, vida (e morte) são esse

A estrofe seguinte, a 7ª, mostra que Rilke sabe que apenas os cães conseguem ouvir o estridente grito da morte. Ciente disso, imagina que os uivos que ouvira poderiam ser uma tentativa de avisá-lo de sua morte. O eu lírico, então, indaga sobre a eficácia do aviso: “Mas adiantaria? Evitaria ferir-se no espinho?”. Segundo Paiva (2009, p. 86), esse último verso alude “à famosa crença de que Rilke teria contraído leucemia infectado pelo espinho de uma rosa”.

A 8ª estrofe diz que, naquela tarde, quem movia os ramos da roseira era a morte e não o vento. Na 9ª estrofe, afirma-se que a morte “só nos vem ao encontro / depois de amadurecida / em nosso coração. / E no entanto / ainda que unicamente nossa / assusta-nos”. Esse medo e essa angústia em relação à morte, já vistos em outros poemas de Gullar, reaparecem aqui como aquele sentimento instintivo de preservação da vida: mesmo conscientes do fato da morte, assustamo-nos com ela e a tememos, pois não sabemos o que há depois. Por isso, tentamos nos afastar da morte e preservar a vida.

Tal como no início do poema, a 9ª estrofe traz, novamente, a percepção de que a morte já se encontra dentro dos seres, tal como o processo biológico da apoptose. O eu lírico afirma que “O futuro não está fora de nós / mas dentro / como a morte”, tornando os vocábulos “futuro” e “morte” sinônimos devido à incerteza inerente a ambos. Paiva (2009, p. 72), ao analisar o poema, reafirma a ideia dessa morte internalizada quando declara que “A morte existe tanto nos seres mortos quanto nos vivos (que a carregam dentro de si)”.

A apoptose, então, pode ser considerada como uma tentativa de afastamento da morte porque os seres vivos preferem não dar a devida atenção a esse processo. Essa tentativa de se manter distante já foi vista nas palavras do sujeito lírico de “Nova concepção da morte” (2015, p. 510-512), ao dizer que preferimos não acreditar nos recados que a morte nos manda: “a gente faz ouvido / de mercador à voz que a morte noticia / pra não ouvi-la, já que não tem serventia / ouvi-la” (2015, p. 510). Do mesmo modo, na 10ª estrofe, Rainer Maria Rilke fingia não ouvir os recados enviados pela morte, pois eles são assustadores, muito embora, internamente, e de modo desatento, pudesse ouvi-los:

Por isso finge que não a pressente,
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 (2015, p. 637).

zunir de “luz solar e pólen na manhã”, a morte era o “lampejo” nos olhos de um cão, o eu lírico afirma que Rilke via a sua própria morte como um “clarão” lunar na “radiante” solidão, além de “esplendor-lhe” na boca.

Ao procurarmos a morte no âmago do ser vivo, encontramos-la em seu oposto: encontramos a morte dentro da vida. A isso, Hegel nomeou identidade de opostos, enquanto o historiador Phillipe Ariès chamou de “a morte invertida”.

Na 11ª estrofe, o eu lírico anuncia que a doença começa a tomar conta do corpo de Rilke: “A verdade, porém, é que a mão inflama / todo ele / queima em febre”. Na 12ª estrofe, esse processo de adoecimento intensifica-se: Rilke sente-se “incômodo em seu próprio corpo / este corpo em que sempre / coube como numa luva”. Olha-se no espelho e reconhece seus olhos azuis, mas o olhar parece esconder algo: “talvez / um medo novo”. Olha e reconhece suas mãos e unhas, mas não se sente mais nelas como antes.

Na 13ª estrofe, lembra-se que, com suas mãos, tocava o mundo na pele, decifrava o frescor da água e o verde do musgo. Com seus olhos, conheceu a vertigem dos céus matinais e em seu corpo ressoavam o mar e as ventanias vindas dos confins do espaço e os inumeráveis barulhos da existência. Rilke era aquele corpo “que agora / ao mundo se fecha / infectado de um sono / que pouco a pouco o anestesia / e anula”. Essa referência ao sono⁷⁹ reaparecerá na última estrofe.

As estrofes seguintes (14ª a 18ª) mostrarão o processo de fenecimento de Rilke até que ele perca todas as suas sensações⁸⁰. Primeiro, o eu lírico questiona como Rilke fará para sentir de novo na boca o alarido do sol tropical. A seguir, na 15ª estrofe, Rilke parece tomar a palavra e perguntar: “Se meu corpo sou eu / como distinguir entre meu corpo e eu?”. Entretanto, agora, na 16ª estrofe, o corpo de Rilke é descrito como uma roupa de fogo que o veste e o fecha aos apelos do dia: ver o pássaro no ramo da árvore e sentir o sopro da tarde em seu rosto não são mais motivos de alegria. Na 17ª estrofe, ficamos sabendo o que acontece e que isso nada tem a ver com a criação de um poema. Acreditamos que o eu lírico quis mostrar que Rilke parece ter sido atingido por uma vertigem, não uma vertigem poética, mas sim uma vertigem de quem está prestes a morrer, que vai acabando aos poucos com seu sistema sensorial. Na 18ª estrofe, vemos que essa suposta vertigem “se traduz em febre / e faz / a vida ruim”. O eu lírico declara que é desagradável estar num corpo doente que queima “de um fogo enfermo”, que cala o mundo (Rilke perde a audição) e “turva-lhe / o esplendente olhar” (Rilke perde a visão). E na 19ª estrofe, como um último pensamento que passa pela mente do

⁷⁹ O sono (Hipnos) aparece na *Ilíada* como irmão gêmeo da morte (Tânato). Eles são responsáveis por levar o corpo de Sarpédon de volta para a Lícia, onde foram realizados os devidos ritos fúnebres.

⁸⁰ Outro detalhe que nos chama a atenção no poema é a enorme quantidade de referências ao sistema sensorial. Tudo o que se passa com Rilke é descrito por Gullar por meio do sistema sensorial: sensações táteis, visuais, auditivas, palatais e olfativas aparecem em abundância no texto e suas gradativas perdas nos mostram o lento caminhar de Rilke em direção à morte.

moribundo Rilke, ele parece questionar-se: “Que se passa afinal? / Será isto / morrer? / Terá sido um aviso / o uivo que ouviu / naquela noite prateada em Ullsgraad?”.

Segundo Paiva (2009, p. 81), “É de se saber que no imaginário alemão, entre outros, o cão é o animal capaz de pressentir a morte presente nos arredores”. Além disso, a autora afirma que:

Percebemos, neste instante, uma explícita referência aos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, em que Ullsgraad (em alemão: Ulsgaard) é um local ficcional, localizado na Dinamarca, onde o protagonista vive sua infância. Lá ele presencia a morte do avô, que é uma morte que possui todas as particularidades do avô. As pessoas e os animais (principalmente os cães) a intuem durante quase uma semana. Esta intuição surge através do uivo da morte que emana na cidade. O verso “o uivo que ouviu” contém uma grande musicalidade que atíça a nossa audição e que parece nos convidar para ouvir a possível morte que habita em nosso exterior.

Outro detalhe a ser destacado é a repetição, nesse verso, de uma referência à cor prata como sinônimo da morte. Na 5ª estrofe, o eu lírico afirmou que Rilke pensava na própria morte como “o clarão lunar”, ou seja, uma luz prateada que ilumina a noite. Aqui, na 19ª estrofe, ele pensa que ter ouvido um uivo, naquela noite prateada, pode ter sido um aviso.

As cinco últimas estrofes falam da morte de Rilke. Na 20ª estrofe, o eu lírico anuncia que assim morreu Rilke, aquele que transformava tudo em fala, em poesia. Depois, questiona-se: e agora? E reflete sobre quem fará isso no lugar dele, sobre quem traduzirá aqueles sentimentos como só ele sabia fazer. A resposta parece ser exibida na estrofe seguinte, ninguém conseguirá realizar tal façanha:

Verdade é que cada um morre sua própria morte
 que é única porque
 feita do que cada um viveu
 e tem os mesmos olhos azuis
 que ele
 se azuis os teve;
 única
 porque tudo o que acontece
 acontece uma única vez
 uma vez
 que
 infinita é a tessitura
 do real: nunca os mesmos cheiros os mesmos
 sons os mesmos tons as mesmas
 conversas ouvidas no quarto ao lado
 nunca
 serão as mesmas a diferentes ouvidos
 a diferentes vidas
 vividas até o momento em que as vozes foram ouvidas ou
 o cheiro da fruta se desatou na sala; infinita
 é a mistura de carne e delírio
 que somos e
 por isso
 ao morrermos
 não perdemos todos as mesmas
 coisas, já que
 não possuímos todos a mesma
 quantidade de sol na pele, a mesma vertigem na alma
 a mesma necessidade de amor
 e permanência

Nessa longa estrofe, percebe-se o que Heidegger e Bauman falaram sobre a morte de cada um. Tentar aprender sobre a própria morte a partir da morte dos outros é um autoembuste. Nunca saberemos, de verdade, o que há depois. Tudo se torna uma conjectura (Bauman chama de ilusão), e não um fato. Por isso, cada um terá de realizar ou “vivenciar” a sua própria morte para compreender-se por completo, em sua própria totalidade. O que a morte dos outros nos ensina é que o fim é uma realidade, mas uma realidade indeterminada. Essas ideias aparecem no excerto acima, de “Rainer Maria Rilke e a morte”, ou seja, cada um morre sua própria morte e vive sua própria vida. Quando o eu lírico afirma que “ao morrermos não perdemos todos as mesmas coisas”, é porque cada existência humana é diferente das outras. Assim já havia escrito Gullar em “Poema” (2015, p. 265), de *Dentro da noite veloz*: “ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens / a mesma história que eu leio, comovido”: o que se perde quando o ser morre são todas as experiências singulares que ele viveu. Quem está vivo continua a recriar o mundo a todo instante.

A 22ª estrofe vale-se de vários sinônimos para a morte de Rilke: se apagar; deixar de existir; desfeito o corpo; desfeitas a mão, a garganta e a mente; findar (findo). Assim, o eu

lírico enfatiza o peso da morte: ela é o fim de tudo, por isso nunca mais aquelas mãos escreverão um novo poema, nunca mais ele fará o que fazia, ele era o único que possuía aquele modo próprio em que “dizia a vida” e ninguém mais poderá fazer isso por ele. Portanto, a partir do momento em que a morte de Rilke é decretada, tudo o que nos resta é buscá-lo em seus poemas, nos quais a nossa leitura “acenderá outra vez sua voz”. Isso tudo

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.

Nessa 23ª estrofe, vemos que o momento exato da morte de Rilke é visto como um retorno, lembrando o adágio bíblico “do pó viemos, ao pó retornaremos”⁸¹. Ao morrer, Rilke dirige-se de volta à desordem, ao caos primordial, de onde tudo, por ventura, surgiu. Segundo Lial (2012, p. 35-36):

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.

Por fim, o eu lírico anuncia que hoje, depois de tanto tempo, “quando não é possível encontrá-lo / em nenhuma parte”⁸², é melhor imaginarmos, quando vemos uma rosa, que o nada em que Rilke se convertera, pode ser, “para nosso consolo, / um sono, / ainda que o sono de ninguém sob aquelas muitas pálpebras”. Segundo Lial (2012, p. 36), “a maior beleza desse final está na bem elaborada metáfora que transforma as pétalas de uma rosa nas pálpebras de

⁸¹ A frase bíblica pode ser encontrada no Gênesis 3,19 (“No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás”) e no Eclesiastes 3,20 (“Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó”). Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/>>. Acesso em: mai. 2018.

⁸² Novamente, Gullar retoma trechos de sua própria obra poética. Este excerto aparece em “Um pouco antes” (2015, p. 599): “Quando já não for possível encontrar-me / em nenhum ponto da cidade / ou do planeta / pensa / ao veres no horizonte / sobre o mar de Copacabana / uma nesga azul de céu / pensa que resta alguma coisa de mim / por aqui”. Nesse poema, o eu lírico pede que lembremos dele ao vermos uma porção azul de céu. Em “Rainer Maria Rilke e a morte”, o eu lírico declara que hoje, “quando não é mais possível encontrá-lo [Rilke] / em nenhuma parte”, é “melhor imaginarmos / ao vermos uma rosa”, que Rilke repousa ali.

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 anteriormente apresentada no poema.

Isso nos remete a Ariès, que afirmou: “Acreditava-se que os mortos dormiam”. Para o historiador, um dos mais célebres episódios – “Seria possível descrever melhor o estado de adormecimento em que os mortos estariam mergulhados?” (ARIÈS, 2014, p. 32) – é a lenda dos sete adormecidos de Éfeso, encontrada em vários autores da Antiguidade. Diz a lenda que os corpos de sete mártires foram depositados numa gruta murada e por lá ficaram por algumas centenas de anos. Após esse tempo, propagou-se uma heresia que negava a ressurreição dos mortos. Deus, então, teria despertado os sete mortos, que pensavam ter dormido apenas um dia. Os governantes da cidade, avisados do ocorrido, correram até o local para ver e ouvir os sete adormecidos. Voragine, citado por Ariès (2014, p. 31) explicita que um dos mortos justificou o motivo da ressurreição:

Acreditei em nós, foi para vós que Deus nos ressuscitou antes do dia da grande ressurreição... porque estamos realmente ressuscitados e vivemos. *Ora, do mesmo modo que a criança no ventre da mãe vive sem sentir necessidades, também nós estivemos vivendo, repousando, dormindo e não percebendo sensações!* Quando terminou esse discurso, os sete homens inclinaram a cabeça para a terra, adormeceram e entregaram o espírito de acordo com a ordem de Deus (grifos de Ariès).

Como já havíamos dito, o caminhar de Rilke para a morte dá-se com a perda gradativa de seus sentidos. Os mortos de Éfeso, enquanto “dormiam”, também não percebiam sensações. Temos, novamente, um trecho do poema em que os irmãos gêmeos Hipnos e Tânatos parecem confundir-se: Rilke cai num “sono” que chamamos de “morte”. Ainda que esse sono já não pertença mais a “ninguém”, pois, após a morte, o ser transforma-se em não-ser.

Como vimos, nesse poema sobre Rilke temos uma imagem da morte aproximando-se espacialmente do sujeito. Segundo Lial (2012, p. 20), a morte é percebida “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”. Além disso, o autor afirma que o poema permitiu a Gullar “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” (LIAL, 2012, p. 20, grifos nossos). Assim

como cada um de nós caminha, diariamente, em direção ao fim, a morte também, por sua vez, vem ao nosso encontro. E é pelo fato de os humanos serem conscientes de que, mesmo involuntariamente, se aproximam da morte ao mesmo tempo em que a percebem aproximar-se de si mesmos que eles tentam apaziguar-se com ela ou repeli-la.

Nesse sentido, se a consciência da morte aproxima-se do eu lírico por meio da morte dos seus amigos, o culto dos mortos é o resultado dessa aproximação física da morte. Para efeitos de análise, separaremos em duas as atitudes rituais de culto ou rememoração dos mortos: uma delas é a lembrança dos mortos feita por meio de fotografias; a outra, a visitação ao cemitério. Ambas as atitudes evocam os entes queridos que já se foram, entretanto, nos poemas de Gullar, a primeira é feita de forma privada, dentro de casa, em uma ação solitária. Já a segunda é uma conduta social e pública. A visitação da sepultura de um ente querido era um ato praticamente desconhecido até o século XVIII: “Normalmente, estamos convencidos – inclusive eu – de que esse culto é a continuação de práticas muito antigas, que é a expressão de uma das constantes mais fixas da natureza humana. A finalidade desta comunicação é mostrar o quanto, na realidade, ele é recente” (ARIÈS, 2012, p. 203). Ou seja, há uma mudança de paradigma e de atitude na humanidade. Se antes cultuávamos nossos mortos dentro de casa, a exemplo do culto do fogo sagrado, a contemporaneidade afasta os mortos de nosso convívio, mas mantém, ainda, um estreito laço para com eles por meio da visitação dos túmulos.

Em “Galáxia” (2015, p. 584-586), o eu lírico, de dentro do banheiro de seu apartamento, imagina a cidade lá fora como “uma galáxia / a mover-se desigual / em seus diferentes estratos / veloz e lenta / e em contraditórias direções”. Para além disso, a cidade é

uma galáxia
 que em seu girar arrasta
 nossas vidas, nossas
 casas, nossas
 caixas
 de lembranças
 cheias de papéis velhos e fotos
 doídas
 de olhos que nos fitam
 de tempo algum
 agora que são apenas manchas
 e não obstante falam ainda
 na poeira do cemitério doméstico
 misturado com fungo e mofo
 à beira do buraco voraz

As fotos retiradas das nossas caixas de lembranças são caracterizadas pelo eu lírico como doídas, pois, juntamente com a memória, elas trazem a dor da perda. Os olhos das pessoas que aparecem nas fotografias fitam “de tempo algum” e “falam ainda”, ou seja, as pessoas retratadas já estão mortas e, de um lugar além do horizonte visível, observam-nos, e suas vozes podem ser ouvidas como se elas estivessem próximas da linha do horizonte, do limiar entre a vida e a morte, esta última representada como um “buraco voraz”. É como se a foto se transformasse “num portal entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos” (LIAL, 2012, p. 105). Além disso, o eu lírico avisa-nos que a memória é a antimatéria que pode, “num átimo / reacender o que na matéria se apagara para sempre”, ou seja, por meio da imagem fotográfica, ele revê e tenta reviver seus mortos, essas pessoas imaterializadas. Tal como afirma Samain (1998, p. 45):

O aparente da vida registrado na imagem fotográfica pode assim, de quando em quando, deixar de ser unicamente a referência e reassumir a sua condição anterior de existência. O princípio de uma viagem no tempo em que a história particular de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos. São em geral viagens de curta duração e de marcada emoção; muitas vezes, nos flagramos nessas viagens imaginárias.

Uma dessas viagens memoriais pode ser vista em “Reencontro” (2015, p. 583). O poema todo é uma rememoração dos amigos mortos: “Estou rodeado de mortes / Defuntos caminham comigo na saída do cinema / São muitos”. Esses defuntos que caminham ao lado do eu lírico são, na realidade, a sua memória dos amigos já mortos, suas lembranças dos momentos passados com eles, pois essa gente amiga volta “de momentos intensamente vividos”. Na segunda estrofe, vemos que essa lembrança é como uma fotografia: “Os mortos acomodam-se a meu lado / como numa fotografia. / Ajeitam o paletó, a gola da blusa / e parecem alegres”. Entretanto, são todos intangíveis, “Tentam falar e falta-lhes a voz, tentam abraçar-me / e os braços se diluem no abraço”, ou, como dito em “Galáxia”, já não possuem “materialidade”. O eu lírico diz que “são gente amiga / com saudade de mim / (suponho) / e que voltam de momentos intensamente vividos”; porém, são todos intangíveis, falta-lhes voz ao falar, os braços se desfazem no abraço. Eles são, agora, para o eu lírico, apenas doces lembranças da época em que estavam vivos. Nesse poema, o eu lírico enfatiza o fato de que os mortos são revividos por meio da lembrança dos vivos, tal como fez em “Os mortos” (2015, p. 534), em que os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, misturavam-se em um só. Sem

citar nomes, o poeta retoma, também, o tema do *ubi sunt*, a exemplo do que fizera em “Manhã de sol” (2015, p. 444), no qual os amigos mortos continuavam a conversar e rir dentro do cemitério pelo qual o poeta passava naquela manhã. Aqui, ele imagina onde estão esses amigos mortos e o que eles estariam dizendo ao eu lírico:

Fitam-me nos olhos cheios de afeto.

Ah, quanto tempo perdemos,
quanta desnecessária discórdia,
penso pensar.

É isto que me parecem dizer seus esplendentes rostos
neste entardecer de janeiro.

A fotografia, portanto, funciona como uma espécie de passado preservado, um momento carregado de aspectos simbólicos significativos e pessoais. É uma experiência personalizada, pois é vivida no consciente e na lembrança de um indivíduo. Assim, o retrato é uma possibilidade de eternização, uma maneira de manter próximo o que está distante e de reviver aquele que está morto. Talvez esse seja o motivo pelo qual os mortos acomodaram-se ao lado do eu lírico “como numa fotografia”.

Do mesmo modo, muito provavelmente, essa é a razão pela qual as lápides modernas trazem o retrato do finado. Segundo Lial (2012, p. 106), “a fotografia é vista como um eternizar” que evita que o morto parta de maneira definitiva e evita-lhe o esquecimento causado pela morte. Não é por acaso que “O culto moderno dos mortos é um culto da lembrança ligado ao corpo, à aparência corporal” (ARIÈS, 2012, p. 203). Esse culto moderno transformou-se num ato público e social, pois, como nos lembra Ariès (2014, p. 714):

Durante um longo milênio, por uma mistura de pudor e de indiferença, tinha-se hesitado diante dessa demonstração, salvo, porém, no momento mesmo da morte, durante a alta Idade Média e, mais tarde ainda, nas culturas meridionais e rurais: o momento dos pranteadores. Desde o século XIII essas manifestações excessivas tinham sido reprimidas e ritualizadas. Pelo contrário, ao menos desde o século XVIII, sente-se crescer a necessidade de gritar a dor, de demonstrá-la no túmulo, que se torna então o que não era, o lugar privilegiado da lembrança e da saudade.

O cemitério, local privilegiado do moderno culto aos mortos, “é o lugar destinado ao recolhimento e ao pensamento nos mortos, prolongando-os na lembrança” (ARIÈS, 2012, p. 201). Segundo o historiador, “Assimilado tanto pelas igrejas cristãs quanto pelo materialismo ateu, o culto dos mortos tornou-se hoje a única manifestação religiosa comum aos crentes e aos descrentes de todas as confissões” (ARIÈS, 2012, p. 203). Esse então deve ser o motivo pelo qual Gullar, um ateu convicto, visita o túmulo do filho: a visitação é uma manifestação comum entre crentes e descrentes.

Porém, trazer os mortos de volta à lembrança pode causar uma dor imensa em quem está vivo. Embora saiba que “O que se foi se foi” e que, se volta, “traz um erro fatal: / falta-lhe simplesmente / ser real”, conforme o que está dito em “O que se foi” (2015, p. 575), o eu lírico afirma que aquilo que permanece é apenas uma marca amarga na paisagem escura, uma mancha na memória, tão somente uma lembrança dos mortos. Entretanto, questiona-se: se aquilo que se foi, quando “volta, é feito morte // Então por que me faz / o coração bater tão forte?”.

Como vimos em “Visita” (2015, p. 488), de *Muitas vozes*, o eu lírico dirigiu-se ao cemitério no dia de finados, pois “era o único / lugar do mundo onde / podia estar / perto do filho”. Isso significa que o cemitério funciona, então, como um local de aproximação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. O túmulo, por sua vez, significa a presença física de alguém reavivado pela lembrança. Essa proximidade física gera um conforto e faz o eu lírico sentir que o filho que se foi ainda está por perto, faz-se presente e não parece ter desaparecido para nunca mais voltar, mesmo que ele tenha entendido “que nunca mais / poderia alcançá-lo”.

O eu lírico de “Ossos” (2015, p. 578) assume o fato de que as lembranças dos amigos e parentes mortos trazem dor⁸³. No texto, o eu lírico diz que depois de vinte anos viu a urna em que eram guardados restos mortais de seu filho. Ao surpreender-se com a presença de apenas alguns ossos, fica admirado e percebe as lembranças que tinha do filho, as memórias, não estavam lá juntas e enterradas com os restos mortais, ou seja, não era o filho que permanecera. Ao contrário, o que ficou foi um doído amor, que será eternizado durante toda a existência do eu lírico:

⁸³ No Programa *Roda Viva*, da TV Cultura, Gullar, ao ser perguntado sobre se os amigos mortos tinham a ver com suas indagações, afirma que “isso apenas dói, não responde a nada” (47 min). Entrevista datada de 28 de fevereiro de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JOZIS-_Pwxo>. Acesso em dez. 2017.

depois de vinte anos
 mostraram-me a urna
 em que tinham guardado seus restos mortais

alguns ossos brancos:
 os fêmures o ilíaco as vértebras e falanges
 Era tudo

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

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

Vi que de fato
 ele não estava ali:
 eu o carregava comigo
 leve impalpável
 como um doído amor

A visita aos mortos é, tal como a fotografia, uma maneira de lembrarmos aqueles que já se foram. Ela não precisa, necessariamente, ocorrer na frente do túmulo do falecido. Ela pode se dar tão somente na memória do eu lírico que reanima os mortos e imagina sobre o que falam os amigos finados ao passar de carro ao lado do cemitério, como fez em “Manhã de sol” (2015, p. 444). Ao final do poema, o eu lírico, quando admite que a morte é o fim de tudo, assume que os amigos vivem em sua memória, quando declara: “dentro da minha alegria / os três amigos continuam a conversar e rir”.

Nesse seu último livro, *Em alguma parte alguma*, o poeta parece recapitular seus pontos de vista sobre a morte e, de certa maneira, encará-la com maior naturalidade, ou melhor, com uma maturidade advinda de sua longa experiência de vida. Em “Falas do mofo” (2015, p. 594), temos um eu lírico que “do fundo das gavetas / de dentro de pastas / e envelopes / do fundo do silêncio encardido / em folhas de jornal / de um tempo ido” faz regressar “à luz / puído / o murmúrio inaudível das vozes / no mofo impressas / mudas / ainda que plenas de retórica”. Rever esse arquivo morto faz com que o eu lírico relembre de acontecimentos vividos no passado e traga seus mortos novamente à vida, ainda que somente em sua lembrança.

Não só de amigos humanos o poeta sente pesar. A falta de seu gato siamês, que morreu após 16 anos de companhia, também o faz sentir a perda como uma dor insuportável⁸⁴, como afirma em “Doída alegria” (2015, p. 597):

Faz anos já que a casa está vazia

Mas eis que
inesperado
 ele de novo chega
e se deita a meu lado

Não me atrevo
a olhá-lo
 pois é melhor não vê-lo
que não vê-lo

Nada pergunto
apenas vivo
a doída ilusão
de tê-lo junto

O eu lírico, ao afirmar que o gato chega inesperadamente e deita-se a seu lado, sugere que está recuperando a memória do querido amigo felino, e registra que fazer isso dói. Quando declara que não se atreve a olhá-lo, “pois é melhor não vê-lo / do que não vê-lo”, refere-se ao fato de que prefere “não vê-lo” e apenas senti-lo em sua memória, que tentar vê-lo, não conseguir – pois o gato não está ali de verdade – e certificar-se de que o amigo não está mais ali. O eu lírico só poderá viver “a doída ilusão / de tê-lo junto” de si se não se atrever a olhar para seu animal de estimação.

Gullar também tenta negar o fim. Este é considerado pelo eu lírico de “A morte” (2015, p. 590) como o vazio eterno, até mesmo porque, depois da morte, não há mais nada. Nesse poema, o eu lírico lista tudo o que a morte não tem, em contraposição a tudo que temos ao nosso dispor enquanto estamos vivos: avenidas iluminadas, caixas de som atordoantes, tráfego engarrafado, praias, bundas, telefonemas que nunca chegam, culpas, remorsos, perdas, lembranças doídas de mortos (que como vimos nos poemas anteriores, é algo que atormenta quem está vivo), festas de aniversário, falta de sentido, vontade de morrer, desejos ou aflições.

⁸⁴ Em sua coluna na *Folha de São Paulo*, do dia 9 de março de 2014, intitulada “Quisera ser um gato”, o poeta fala sobre companheiro felino: “Morreu de velho, já que nunca havia adoecido durante seus 16 anos de vida. Quando adoeceu, foi para morrer. Não preciso dizer que fiquei traumatizado e não quis mais saber de outro gato. Amigas e amigos me ofereceram um substituto para o meu gatinho, e eu respondia que amigo não se substitui”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2014/03/1422049-quisera-ser-um-gato.shtml>>. Acesso em jan. 2018.

A morte, segundo o eu lírico, é “o vazio vazio da vida // a morte não tem falta de nada / não tem nada / é nada / a paz do nada”.

Segundo vimos com Morin (1988, p. 234), a negação da morte chegou ao seu extremo já com os epicuristas, para quem “a morte não é nada”, expressão tomada com seriedade pelos enciclopedistas e pelos moralistas clássicos da razão, tais como Montaigne e Feuerbach. Para Hegel, a morte era a manifestação da negatividade pura, ou seja, não havia nada com que precisássemos nos preocupar, uma vez que a morte é o nada absoluto: se ela não nos diz respeito enquanto estamos vivos, pelo fato de ainda não existir para nós, do mesmo modo, após morrermos, ela não mais deverá ser uma preocupação. No sentido mais epicurista e hegeliano que poderia dar para a morte, o eu lírico de “A morte” descreve-a como o fim de tudo, pois, após morrermos, como dirá em “Vestígios” (2015, p. 624) – um poema sobre a série de esculturas de Siron Franco chamadas de “Série Césio 137 / Camas”, de 1987 (MANRIQUE, 2009, p. 62-64)⁸⁵ –, não restará indício algum de nossa presença neste mundo: “onde o morto deitou-se / quando vivo”, “não resta rastro”. Segundo Lial (2012, p. 98), “a única forma de manter o morto vivo é guardando-o na memória, pois esse rastro do morto a lavanderia do hospital não apaga”, uma vez que, segundo relata o eu lírico: “tudo a lavanderia / apaga, menos / a memória”, a doída memória dos nossos mortos.

Em “Vestígios”, Gullar retrata os leitos de concreto, feitos pelo artista plástico Siron Franco em uma alusão ao acidente com o Césio 137, ocorrido no interior de Goiás, em 1987. Siron exhibe-nos a morte por meio de leitos hospitalares de concreto de mais de uma tonelada para indicar a dureza e o peso que a morte das pessoas atingidas representa. O que mais nos chama atenção nesse poema, sobre a questão do afastamento dos moribundos para o hospital, é, de veras, a indignação do eu lírico pelo fato de a equipe hospitalar não dar a devida atenção para os jazentes, pelo fato de a morte ser algo cotidiano e comum no dia a dia de médicos e enfermeiros. E pior, não há sequer traços do morto que antes jazia naquele leito, pois a lavanderia tem o poder de apagar todos os vestígios possíveis da morte:

⁸⁵ Mais informações sobre essa série de obras de Siron Franco podem ser encontradas na dissertação de Martha Rodrigues de Paula Manrique, intitulada *Siron Franco: Arte – Identidade – Ação*, apresentada à Universidade do Porto, Portugal, em 2009, e disponível on-line em <<http://principo.org/martha-rodrigues-de-paula-manrique-siron-franco-arte-identidad.html>>.

Onde o morto deitou-se
 quando vivo
 (queimado de céσιο
 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)

[...]

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

Nessa última estrofe, os quatro últimos versos exprimem sinteticamente o processo. Dessa forma, a morte não passa de um acontecimento banal para as equipes médicas que lidam com ela, não passa de um acontecimento presente no *modus operandi* do ofício dos profissionais da saúde. E o que indigna o eu lírico é, muito provavelmente, essa leniência do corpo hospitalar para com um dos momentos mais importantes de nossa existência: o instante em que cruzamos “o último dos horizontes” (ALVES, 2013, p. 188). O hospital, local onde os mortos, atualmente, morrem, também afasta a própria morte de sua cotidianidade e mantém sua rotina, abstendo-se do fato de que uma vida tenha chegado ao seu fim.

E, para a pergunta que fizera na 6ª estrofe, “como mostrar os vestígios / da morte / os traços / do corpo tornado fósforo?”, devido ao câncer que consumia as pessoas que tiveram contato com o céσιο 137 em Goiânia, vê-se a resposta na derradeira estrofe. Se não basta representar os vestígios em uma pintura, pois fazê-lo numa tela “É mesmo que nada”,

só restou a Siron
 imprimir as marcas da morte ausente
 e vil
 no leito de concreto
 metáfora brutal
 da vida que explodiu.

Se nada fica, se não resta rastro nenhum de nós nesse mundo, a não ser na lembrança dos vivos, podemos estar vivendo “A propósito do nada” (2015, p. 595). O eu lírico afirma que só se sente como ele mesmo quando tem consciência de si e que, quando a morte chegar, ele será apenas “o que alguém acaso / salve / do olvido // já que para mim / (lume apagado) / nunca terei existido”. Em seu íntimo, nada mais restará a não ser que alguém se lembre dele, da mesma maneira que faz com os amigos e conhecidos que já se foram.

Saber que os nossos entes queridos morrem nos traz, como dissemos anteriormente, a aguda consciência da concretude da morte. Somos os únicos animais a ter plena consciência da própria finitude. Segundo Alfredo Bosi (2004, p. 13-14):

A consciência se faz testemunha pungente da precariedade do nosso desejo, ”eterno enquanto dura”. A consciência será, em momentos diversos, ora a denunciante do tempo, da morte e do nada, ora a anunciadora do ser, cuja matéria solar é a matéria mesma, sobrevivente bela impassível à morte do indivíduo.

A realidade da morte, ao aproximar nossos amigos e parentes mortos de nossa convivência diária, torna-nos conscientes de nosso fim. Enxergamos neles o que o futuro nos reserva. O próprio Gullar, em uma entrevista televisiva⁸⁶, declara que “O que me faz saber que eu tenho 80 anos de idade é a perda: os amigos, as pessoas queridas... Só com 80 anos você acumula tanta perda”. Somente vivendo tanto tempo alguém pode ter a certeza de que a morte está próxima. Entretanto, em “Perplexidades” (2015, p. 570), o próprio poeta diz achar estranho ser consciente de sua existência e, ao mesmo tempo, saber que morrerá:

a parte mais efêmera
de mim
é esta consciência de que existo

e todo o existir consiste nisto

é estranho!
e mais estranho
ainda
me é sabê-lo
e saber
que esta consciência dura menos
que um fio de meu cabelo

⁸⁶ Programa *Roda Viva*, TV Cultura. Entrevista realizada em 28 de fevereiro de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JOZIS-_Pwxo>. Acesso em dez. 2017.

Em “A relativa eternidade” (2015, p. 614), pode-se perceber uma ideia parecida com a anterior. Ao cruzar a rua e enxergar nuvens num lindo céu azul, imagina que esse é o mesmo céu daquela primeira manhã do mundo. Em seguida, afirma que não importa se o mundo durará para sempre ou não, pois ele, o eu lírico, dura muito pouco em relação à duração do mundo:

e então me digo:
 se o mundo dura tanto
 e eu tão pouco
 importa pouco
 se ele não for eterno

Nesses dois últimos poemas, temos um eu lírico consciente da pouca duração da vida, pois se afirma que a consciência de existir “dura menos que um fio de cabelo”, talvez por isso pouco importe o fato de o mundo não ser eterno, porque o eu lírico acha que sua (própria) existência dura muito pouco. Ideia semelhante aparece em “O tempo cósmico” (2015, p. 604): o eu lírico afirma ter ouvido dizer que a galáxia demora 250 milhões de anos para girar em torno de si mesma. Em seguida, conclui que se

o homem existe há pouco mais
 de 100 mil anos
 é como se o giro da galáxia
 jamais se completasse
 é como se ela não girasse.

Esse assombramento relacionado à curta existência humana perante a longevidade do universo aparece na frase de Pascal presente em “Inimigo oculto” (2015, p. 612). O trecho de *Pensamentos* mostra exatamente o mesmo tipo de espanto:

205 – Quando penso na pequena duração da minha vida, absorvida na eternidade anterior e na eternidade posterior, no pequeno espaço que ocupo, e mesmo que vejo, fundido na imensidade dos espaços que ignoro e que me ignoram, aterro-me e assombro-me de ver-me aqui e não alhures, pois não há razão alguma para que esteja aqui e não alhures, agora e não em outro momento qualquer. [...].
 206 – O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora.
 207 – Quantos reinos nos ignoram! [...]
 210 – O último ato é sangrento, por bela que seja a comédia no restante: joga-se afinal terra sobre a cabeça, e para sempre (PASCAL, 1984, p. 91).

No poema de Gullar, podemos perceber dois aspectos: primeiro, a certeza da morte; segundo, a incerteza do quando. No poema, o eu lírico afirma: “dizem que / em algum ponto do cosmos // (*le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*) // um pedaço negro de rocha / – do tamanho de uma cidade – / voa em nossa direção”. A certeza do fim da humanidade e, portanto, da vida, dá-se na 5ª estrofe, com a colisão do pedaço negro de rocha na Terra, e concorda com o “último ato [...] sangrento” de Pascal, no qual desapareceremos “para sempre”. Enquanto isso, na última estrofe do poema, aparece a incerteza do quando:

e quaisquer que sejam os desvios
 e extravios
 de seu curso
 deles resultará
 matematicamente
 a inevitável colisão

não se sabe se quarta-feira próxima
 ou no ano quatro bilhões e cinquenta e dois
 da era cristã

Como vimos, a consciência da própria morte assalta de maneira incisiva o poeta nesse seu último livro. Ela aparece, também, em “Anoitecer em outubro” (2015, p. 592): chove ao anoitecer, e o gato, seu fiel companheiro, dorme ao redor da cadeira. O poeta, então, compreende que “num dia qualquer, / não existirá mais / nenhum de nós dois / para ouvir / nesta sala / a chuva que eventualmente caia”.

E por fim, após a dolorosa consciência de que “a morte é uma certeza invencível” (“Tato”, 2015, p. p. 518), vemos um poeta despedindo-se da vida, idealizando como será a própria morte, de maneira similar ao que fez em “Despedida” (2015, p. 396). Porém, se esse poema falava do momento exato da morte, no seguinte vemos um eu lírico que já se enxerga no além. Ao levarmos em conta a teoria da paisagem de Michel Collot, imaginar-se como o morto, ou imaginar a morte de si mesmo, significa ver-se além da linha do horizonte, permitindo a possibilidade de outros pontos de vista. No caso de Gullar, isso significa usar as palavras para projetar aquilo que dele restará na memória das pessoas, única maneira de se alcançar e de se ultrapassar a morte. Portanto, imaginar a própria morte é tentar trazê-la ao mais próximo de si mesmo, como Gullar o faz em “Um pouco antes” (2015, p. 599):

Quando já não for possível encontrar-me
em nenhum ponto da cidade
ou do planeta
 pensa
 ao veres no horizonte
 sobre o mar de Copacabana
 uma nesga azul de céu
pensa que resta alguma coisa de mim
por aqui
 Não te custará nada imaginar
 que estou sorrindo ainda naquela nesga
 azul celeste
 pouco antes de dissipar-me para sempre

Nesse poema, o eu lírico, ao falar sobre sua própria morte, pede ao interlocutor que este o mantenha vivo em sua memória. Dessa forma, com uma consciência cada vez mais aguda sobre a finitude, Gullar parece “reativar o sentido etimológico da palavra *horizonte* e reabilitar as virtudes do limite”, para usar uma expressão de Collot (2013, p. 110), inscrevendo a vastidão do horizonte em uma circunstância cuidadosamente delimitada, tal como a nesga azul de céu. Ou seja, o eu lírico nos mostra que esse estreito e comprido espaço do firmamento dá “uma ideia mais profunda do infinito que um grande panorama visto do alto de uma montanha”, tal como afirmou Baudelaire, em uma carta à Fraisse, ao elogiar a forma curta e circunscrita do soneto⁸⁷.

Assim, segundo Collot (2013, p. 110), “O horizonte pode, então, ao mesmo tempo, conforme sua etimologia, limitar a vista, no interior de um limite intransponível, e oferecer a melhor imagem do infinito”. A nesga azul de céu, que Gullar põe sobre o mar de Copacabana e, mais especificamente, no horizonte, retoma a ideia expressa por Collot. O eu lírico pede para que nos lembremos dele, “um pouco antes” de dissipar-se para sempre. Desse modo, ao mesmo tempo em que essa nesga, esse pequeno espaço estreito e comprido de céu, limita nossa visão, ela também se abre para uma infinidade de possibilidades somente permitidas pela paisagem.

⁸⁷ “Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne?” Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse (18 ou 19 février 1860). Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Baudelaire_-_Lettres_1841-1866.djvu/242>. Vale lembrar que essa ideia era recorrente em Baudelaire. Ela foi exposta pelo poeta francês ao ver, em um quadro de Penguilly, como dois quartos de rocha, ao deixarem entrever o azul do céu e do mar, mostram uma porta aberta para o infinito. Segundo Collot (2013, p. 110), Baudelaire teria dito que “o infinito parece mais profundo quando é mais estreito” e, em seguida, transformou essa percepção em uma regra da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a existência tem um fim, e este trabalho, de igual modo, também deve ter o seu fecho, o seu pensar derradeiro. E esperamos que esta tese, a exemplo do que faz a existência, deixe marcas importantes naqueles que com ela tiverem contato. Para esse propósito, dedicamo-nos a procurar os elementos que caracterizavam a existência humana como uma estrutura de horizonte, e, além disso, a apresentar as consequências desse fato na visão que o poeta apresentava sobre a morte em suas diversas aparições.

Os elementos estruturantes da paisagem foram nossos auxiliares nessa busca, em um percurso no qual constatamos que o ponto de vista de Ferreira Gullar mudou no decorrer de sua vida e de sua obra. A extensão espacial à qual ele se referia em alguns poemas, tomada como uma alegoria do tempo, mostrou-o como um ser senciente aos seus arredores e consciente de sua finitude. Nesse universo, a morte, vista parcialmente durante diferentes momentos de sua vida, mostrou-se como um referente poético que perturba, apresentando-se como um assunto digno de uma reflexão mais profunda, e revelou-se como algo que, para a maioria dos seres humanos, ainda é inexplicável, ou mesmo, por vezes, inconcebível. Todo esse conjunto foi capaz de nos mostrar a aguda visão de um poeta sobre um dos assuntos mais difíceis e delicados com o qual lidamos durante nossa existência: seu fim.

Conseguimos enxergar, nessa trajetória, a maneira pela qual esses elementos apareceram na obra poética de Ferreira Gullar, o que nos permitiu perceber a existência humana como uma estrutura de horizonte, suscetível aos mais diferentes olhares e possibilidades que se abrem para além dos limites do nosso ponto de vista. A percepção e a imaginação foram elementos-chave para que pudéssemos perceber algumas dessas visadas. Além disso, diferentes pontos de vista levaram-nos à consideração de que o horizonte é o “lugar não-lugar”, portanto intangível e inalcançável, onde a alteridade pode transparecer por meio das palavras ditas pelo poeta. Durante nossa pesquisa, tentamos elucidar como o tema da morte, assunto recorrente nas poesias de Gullar, imbrica-se com a questão da alteridade ao aparecer como “a morte do outro”, para depois tornar-se “consciência da própria morte” e “morte de si mesmo”.

Foi a teoria da paisagem de Michel Collot que possibilitou esse modo de ver a poesia de Ferreira Gullar. No primeiro capítulo desta tese, estudamos as noções de paisagem e de horizonte, fundamentos de natureza indissociável. Há sempre um sujeito a perceber a paisagem até o limite proposto pelo horizonte que, por sua vez, abre-se a uma infinidade de

possibilidades. A percepção da paisagem não é feita de maneira passiva, pois o sujeito que percebe seus dados sensoriais organiza-os para dar-lhes um sentido, tornando a paisagem uma construção simbólica e subjetiva. Dessa forma, nos foi possível perceber que a paisagem organiza-se de uma maneira estrutural, a partir daquilo que Collot, tomando emprestado das fenomenologias de Husserl e de Merleau-Ponty, chama de *estrutura de horizonte*. É essa estrutura que possibilita outros pontos de vista, nos quais o eu lírico pode enxergar-se como um outro e imaginar-se além da linha do horizonte. Foi por meio dessa estrutura e de seus elementos fundadores que pudemos compreender a correspondência entre o horizonte e a subjetividade, entre a paisagem e a existência, regida pela dialética do próximo e do distante, que possui um significado indissociavelmente temporal e espacial. Tempo e espaço foram os elementos usados para que pudéssemos lidar com o tema proposto: a morte como o fim da existência.

Ao tomarmos a morte como um referente poético, afirmamos que ela é um universo imaginário, ou seja, é o objeto observado e todos os seus horizontes possíveis; é o objeto observado e todas as perspectivas que podemos ter sobre ele e sobre o mundo. O referente poético é, então, uma busca inacessível e constante; inatingível, invisível, e, ao mesmo tempo, indispensável: a revelação do objeto pressupõe um encobrimento. O referente poético sofre uma constante metamorfose e é isso o que leva o poeta a mudar sua percepção sobre o tema tratado. Nunca há um só ponto de vista possível. As possibilidades são inúmeras, motivo pelo qual percebemos que a morte, na obra poética de Gullar, é sempre retomada, em diferentes momentos de sua vida, como algo cujas possibilidades não se esgotaram. Foi esse direcionamento que nos levou a estudar o modo como a morte é vista pelas outras áreas de conhecimento, transitando pela Filosofia, pela Sociologia e pela História.

Durante essa parte dos estudos, percebemos que a morte é algo sobre o qual a humanidade manteve – desde suas origens – um sentimento dual. Dependendo do momento histórico vivido, ora o fim era tratado com proximidade, ora era repelido ou afastado. A possibilidade de enxergar esse dualismo por meio de jogos de afastamento e de aproximação incentivou-nos a querer superá-lo e compreendê-lo melhor dentro da obra poética de Ferreira Gullar, o que se revelou possível graças ao pensamento-paisagem de Collot.

Consideramos, então, os jogos de afastamento, a partir da constatação de que eles se constituíam como artimanhas que procuravam manter a morte à distância e apartada do convívio humano. Percebemos, nesse processo, que a humanidade sempre procurou maneiras para encobrir a morte de si mesma. Mesmo ciente sobre a factualidade da morte, a espécie humana preferia não pensar sobre ela, ou, então, procurava imaginar-se imortal. Tal postura é

marcada por diferentes atitudes, tais como o afastamento dos moribundos para hospitais, ocasionado pelo valor burguês da higiene. Esse processo de sanitização fez com que a humanidade afastasse seus jacentes de seu convívio, o que, por um lado, evitou epidemias ou infecções, mas, por outro, evitou o trato afetuoso para com o próximo em seus momentos finais.

Os jogos de aproximação, por sua vez, foram pensados, aqui, como o culto aos mortos, como a morte de si mesmo e dos que estão próximos do poeta. Nesse contexto, o culto serviu para que a humanidade mantivesse vivas em suas memórias as lembranças de seus antepassados e de seus entes queridos mais próximos. A consciência da morte levou o ser humano a pensar sobre seu próprio fim, e a morte de si mesmo, por sua vez, o fez imaginar-se como o morto. Munidos desse conhecimento, partimos para a análise dos poemas em que a morte aparece ou é considerada como o fim da existência. Consideramos a morte como um referente poético não só para que pudéssemos perceber, sob a perspectiva do eu lírico, a existência humana, da qual a morte é o horizonte final, como uma estrutura de horizonte, mas também para que pudéssemos visualizar melhor os jogos de afastamento e de aproximação da morte, os quais foram mais bem compreendidos a partir da dialética do próximo e do distante. A dialética recém-mencionada trata o tempo e o espaço como elementos indissociáveis, ou seja, o espaço como uma alegoria do tempo, e a nossa análise reitera esse aspecto.

A partir dessas percepções, procuramos responder a alguns questionamentos que nos mantiveram no caminho a ser percorrido. Assim, uma vez que a morte, em diferentes momentos da vida do poeta, manifestava-se por meio de jogos de aproximação e de afastamento, quisemos saber se, da sua juventude até a sua velhice, ou seja, no transcorrer de sua existência, o poeta mudou sua maneira de enxergá-la. A resposta é afirmativa. Enquanto jovem, o poeta entrevia a morte como algo distante, longínquo e que só acontecia com os outros. Aquele “facho a arder vertiginoso” permanecia a décadas de distância. Possivelmente, isso explica o fato de Gullar abordar o tema de forma *en passant* em seus textos iniciais, dedicando apenas alguns versos à finitude da vida, e somente em poemas de maior envergadura.

O passar do tempo faz Gullar aprofundar seu olhar sobre a morte e ampliar a quantidade de estrofes e versos relacionados ao tema, o que se deve, provavelmente, à perda de alguns amigos íntimos, e, depois, do filho e da esposa, estes últimos em um intervalo temporal de cerca de quatro anos, algo do qual ele próprio atesta nunca ter se recuperado. Acumular tantas perdas e tantas experiências sobre término da vida fez com que o poeta, inevitavelmente, se aproximasse da morte, e essa aproximação tem fortes marcas em sua poesia. Tudo isso nos

levou a perceber que Gullar, ao tornar-se efetivamente consciente sobre a finitude, sabia que faltava pouco (tempo) para que o fim o alcançasse – muito embora tenhamos visto que, no fim da vida, preferia imaginar que era a morte quem vinha ao seu encontro – e que se aproximava o momento em que cruzaria o último dos horizontes. Desse modo, nos últimos anos de vida (e de poesia), Gullar, então sabedor de que a morte é um (f)ato inevitável, projeta-se como morto, como alguém que já cruzou a última das fronteiras da existência, algo somente permitido por meio da imaginação e da alteridade: sair de si e imaginar-se outro é a oportunidade de “enxergar” o que está além do horizonte externo da paisagem.

As mudanças de ponto de vista sobre a morte foram possibilitadas pelo fato de o poeta ter tomado o tema como um referente poético: uma vez que o referente é vazio de conteúdo, várias foram as possibilidades que surgiram de viabilizá-lo, no caso do poeta, por meio de palavras. A morte apareceu de variadas e diferentes maneiras na obra de Gullar: foi um “facho a arder vertiginoso”; foi considerada abstrata; foi caracterizada como um sono, como um deslizar, como um gastar-se e como uma travessia; foi tratada com indiferença e desdém; foi mostrada de modo sublime; foi encarada com dureza e declarada como o nada absoluto. Tais ocorrências traduzem apenas algumas das presenças evidenciadas durante nossa análise, e todas elas se deram de modo inconstante e instável.

Nesse percurso, considerar a morte um referente poético significa tratá-la como algo que possui uma dupla dimensão marcada pelo horizonte: ao mesmo tempo em que limita a visão do sujeito observador, o horizonte abre a temática em questão para uma infinidade de possibilidades. O poeta fala sobre o que está além das palavras, sobre o que está além do horizonte, e essa dupla dimensão do referente torna-se uma presença ausente que motiva o eu lírico a perseguir algo que nunca alcançará de modo pleno. Ou seja, buscar a morte não significa que ele a tenha alcançado, imaginar-se como o morto não significa que ele tenha morrido, afastar a morte de si e imaginar que ela só acontece com os outros não faz do sujeito um ser imortal, e, paradoxalmente, quando a morte se manifesta no ser, ele não existe mais: o eu lírico está fadado à incompletude.

Este trabalho, do mesmo modo, também pode ser considerado incompleto, uma vez que ele se abre a outras perspectivas possíveis de análise sobre a morte e sobre a própria obra poética de Gullar, considerando que a escolha de nosso ponto de vista acaba por excluir outros pontos de vista possíveis. Outras possibilidades, propiciadas pela teoria da paisagem, poderiam ser realizadas ao se analisar a existência humana na paisagem urbana das grandes cidades, tais como São Luís do Maranhão e Rio de Janeiro, sempre presentes na memória afetiva do poeta. As questões sobre memória, por exemplo, são um vasto campo a ser

examinado na obra poética de Gullar: a infância, as lembranças do passado, a família, os momentos vividos. O questionamento sobre o fazer poético esteve sempre presente em sua obra e abre mais uma alternativa de análise. Essas possibilidades, que fazem parte da experiência de Gullar, são reinvenções da maneira de se ler sua obra poética. Novos pontos de vista podem ser levados em conta em futuras análises, esses são apenas alguns deles.

A escolha de *um* viés dá, portanto, a este estudo, uma natureza limitada, o que em muito o diferencia da natureza característica do poeta estudado: Gullar não falou sobre um único assunto. Ele foi um indivíduo que sempre se reinventou. Artisticamente, passou por vários movimentos literários. Sempre exerceu outras atividades que não a de poeta: foi tradutor, cronista, crítico de arte, ensaísta, escreveu para a televisão e para o teatro e, em seus últimos anos de vida, passou a fazer desenhos “mondrianos” (como ele mesmo os classificava), sem intenção verdadeiramente artística, e passou a fazer colagens com recortes de papel que foram publicadas em alguns livros infantis sobre seu companheiro Gatinho. Reinventar-se parecia uma necessidade vital. Mais do que isso, foi a maneira que Gullar arranhou para continuar vivo mesmo depois de morto. É como disse em “Uma pedra é uma pedra” (2015, p. 600), de seu último livro de poemas: “o homem é uma / aflição / que repousa / num corpo / que ele / de certo modo / nega / pois que esse corpo morre / e se apaga / e assim / o homem tenta / livrar-se do fim / que o atormenta / e se inventa”. É assim que o poeta se (re)inventa: ao fazer poesia, ele livra-se do seu fim e torna-se outro, quiçá imortal, ou seja, o sujeito lírico realiza-se através da linguagem e da alteridade. Tornar-se outro é sobrepujar a morte e afastá-la de si. Tornar-se outro é reordenar (ou desordenar) o mundo. Tornar-se outro é encontrar-se além de si mesmo.

Portanto, para superar as clivagens tradicionais do pensamento ocidental, conforme nos ensinou a teoria da paisagem de Michel Collot, tornar-se outro é, também, aproximar-se de sua própria morte. É tornar-se consciente de que um dia ela chegará para si e de que, portanto, o sujeito deixará de “ser”. Enquanto vivo, é poder imaginar-se morto, para além da linha do horizonte, e fabular sobre as (im)possibilidades do lá – aquele “lá” que “é daqui a pouco ou amanhã”. E era isso o que queríamos – e conseguimos – perceber na obra poética de Gullar. Muito embora o sujeito físico tenha partido, ficamos aqui com o Gullar que é mais Gullar do que ele, aquele que flutua pelo país livre da morte e do morto, sem o peso do corpo (“O duplo”, 2015, p. 568): “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”.

O cidadão se foi, o poeta permanece.

REFERÊNCIAS

ABORIGINAL TOURISM MARKETING ASSOCIATION. *Ochre dreaming – Victoria's Aboriginal tourism experience*. In: DIPROSE, Phillip. Ochre in the context of Aboriginal culture. Disponível em: <<http://ochresearchives.blogspot.com/2006/09/ochre-in-context-of-aboriginal-culture.html>>. Acesso em: mar. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 35, p. 181-202, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/650>>. Acesso em: jan. 2016.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

_____. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *Western attitudes toward death*. 12. ed. London: John Hopkins University Press, 1995.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ASSIS, Maria do Socorro Pereira de. *Poema sujo de vidas: alarido de vozes*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ASSIS. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O Globo/Klick Editora, 1997.

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. Paisagem sensível: a percepção do espaço urbano na obra de Samuel Rawet. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 27-40, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/9802>>. Acesso em: mar. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

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

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Mil faces transbordantes: a paisagem marítima em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: Ida Alves; Masé Lemos; Carmem Negreiros. (Org.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural Brasil-França-Portugal*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, p. 159-173.

BAUDELAIRE, Charles. *Lettre à Armand Fraisse* (18 ou 19 février 1860). Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Baudelaire_-_Lettres_1841-1866.djvu/242>. Acesso em: dez. 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BBC News Brasil. Americana mata namorado com tiro em “brincadeira” que não deu certo. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-40441518>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

BEARD, Mary. *The Roman triumph*. London: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

BECKER, Paulo. Os limites da linguagem na poesia de Ferreira Gullar. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 275-289, jan./jun. 2012.

BIANCHI, Marcia. *Traços – imagens recorrentes na poesia de Ferreira Gullar*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

BÍBLIA. Português. *Bíblia online*. Almeida Corrigida Fiel. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf>>. Acesso em: jan. 2018.

BOSI, Alfredo. Apresentação. In: GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. Roteiro do Poeta Ferreira Gullar. In: GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 7. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Global, 2004.

BOSI, Viviana. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 415-435. Abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000100415&Ing=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 mar. 2018.

BOTTON, Alain de & ARMSTRONG, John. *Arte como terapia*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

CAMPOS, Iberê. *As cores e seus significados*. Fórum eletrônico. Disponível em: <<http://www.forumdaconstrucao.com.br/conteudo.php?a=4&Cod=54>>. Acesso em: mar. 2018.

CARVALHO, Helba. *Metapoemas de Ferreira Gullar e o ensino do fazer poético*. 2016. Tese (Doutorado em Letras – Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 8. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COLLOT, Michel. De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia. (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2010a, p. 191-203.

_____. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia. (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2010b, p. 205-217.

_____. *Horizon de Reverdy*. Paris: Presses de L'École Normale Supérieure, 1981.

_____. Horizonte e estrutura de horizonte: entre o Oriente e o Ocidente. *Geograficidade*, Niterói, v. 6, n. 2, p. 4-12, Inverno 2016. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12958>>. Acesso em: abr. 2017.

_____. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-180, 2004. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf>. Acesso em: mai. 2016.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens. *Boletim de Geografia Teórica*, Rio Claro, v. 20, n. 39, jan. 1990.

_____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. *A cidade antiga*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COUTINHO, Fernanda; ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. Apresentação. *Revista de Letras*, Fortaleza, vol. 1, n. 34, p. 5-6, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2399>>. Acesso em: mai. 2016.

D'ERRICO, Francesco et al. Archeological evidence for the emergence of language, symbolism, and music – an alternative multidisciplinary perspective. *Journal of World Prehistory*. v. 17, n. 1, mar. 2003. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.535.1284&rep=rep1&type=pdf>>. Também disponível em: <<https://link.springer.com/content/pdf/10.1023%2FA%3A1023980201043.pdf>>. Acesso em: ago. 2017.

DEATH. Disponível em: <<http://c.merriam-webster.com/medlineplus/death>>. Acesso em: jun. 2017.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800: uma cidade sitiada)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

<<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/742>>. Acesso em: ago. 2015.

DORFMAN, Ariel. Che Guevara: The Guerilla. *TIME Magazine Online*, New York, v. 153, n. 23, June 14, 1999. Disponível em:

<<http://content.time.com/time/subscriber/printout/0,8816,991268,00.html>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

DREAM THEATER. Pull Me Under. In: _____. *Images and Words*. New York: Atco Records, 1992. 1 CD.

EAGLETON, Terry. *The meaning of life: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2008.

EPICURO. *Antologia de textos*. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FINKLER, Grede Rejane. *O resgate da poética de pensamento em Ferreira Gullar e em Luis Felipe Noé*. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

FLORES JUNIOR, Wilson José. Dilemas da maturidade: criação e repetição em “Em alguma parte alguma”, de Ferreira Gullar. In: SILEL, 2011, Uberlândia. *Anais*. Uberlândia – MG: EDUFU, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_555.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2015.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 18. Rio de Janeiro: Imago Editora, s/d.

FULY, Suzana Maria de Abreu Ruela. *Leitura do Poema sujo de Ferreira Gullar*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Bel Horizonte, 2005.

GULLAR, Ferreira. As ásperas primaveras. In: GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013a.

_____. *Em alguma parte alguma*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013b.

_____. Entrevista de Ferreira Gullar. *Jornal de poesia*, on-line, 12 jul. 1999. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gullar02.html>>. Acesso em: jul. 2017.

_____. Quisera ser um gato. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 mar. 2014. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2014/03/1422049-quisera-ser-um-gato.shtml>>. Acesso em: jan. 2018.

_____. Reparto com você o que não é meu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 mai. 2008. Folha Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200826.htm>>. Acesso em: mai. 2018.

_____. Roda Viva TV Cultura, 28 de fevereiro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOZIS-_Pwxo>. Acesso em: dez. 2017.

_____. *Toda poesia*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GUYER, Leland. Exile and the Sense of Place in Ferreira Gullar's Dirty Poem. *Macalester International*, Saint Paul, Minnesota, v. 5, n. 1, p. 180-191, Dec. 31, 1997. Disponível em: <<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol5/iss1/16>>. Acesso em: 31 ago. 2015.

HARARI, Yuval Noah. Conversa com Bial, 21 de julho de 2017a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cwceT9z0WPw>>. Acesso em: dez. 2017.

_____. *Sapiens – Uma breve história da humanidade*. 29. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017a.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo, Parte II*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Apresentação. In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HOMEOSTASE – Significado, funções, características, exemplos, curiosidades. Disponível em: <<http://www.todabiologia.com/anatomia/homeostase.htm>>. Acesso em: jun. 2017.

HOMERO. *A Ilíada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira – Clarice Lispector*. São Paulo, n. 17 e 18, dez./2004. Edição especial.

IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira – Ferreira Gullar*. São Paulo, n. 6, set./1998.

JAPPE, Ronaldo José. *A linguagem autorizada nas novelas Vidas secas e O Capote*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2005.

JORNAL DO BRASIL. Aquele herói enlouquecido de esperança. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1985. Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/95943>. Acesso em: ago. 2018

_____. Glauber Rocha – O inventor do Cinema Novo, de “Deus e o Diabo” e de “Terra em Transe” morre aos 42 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1981. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/29041>. Acesso em: ago. 2018.

KELLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

KHATTATE, Nasrine & HEMPARTIAN, Anahid. Le concept de structure d'horizon: un nouvel espace théorique pour penser la poésie. *Plume*, Irã, v. 1, ano 1, n. 1, p. 101-115, primavera-verão 2005, publicado em 2006. Disponível em: <http://www.revueplume.ir/article_48719.html>. Acesso em: 05 out. 2016.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

LIAL, William Lima. *As muitas faces da morte na poesia de Ferreira Gullar*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

LUCAS, Fábio. Perspectivas de *A luta corporal*. In: GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MANRIQUE, Martha Rodrigues de Paula. *Siron Franco: Arte – Identidade – Ação*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2009. Disponível em: <<http://www.principo.org/martha-rodrigues-de-paula-manrique-siron-franco-arte-identidad.html>>. Acesso em: jan. 2018.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

MARTINS, Matheus Silva. *A vida em construção: o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MATHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. (Série Compreender).

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. [S. l.]: Publicações Europa-América, 1988. (Coleção Biblioteca Universitária, vol. 19).

MORTE. Disponível em: <<http://www.sinonimos.com.br>>. Acesso em: jun. 2017.

MOURA, Murilo Marcondes de. [Texto de orelha de *A dimensão da noite*]. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; São Paulo: Ed. 34, 2004.

NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. Apresentação. In: NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

NÓBREGA, Francisco Pereira. *Compreender Hegel*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Ferreira Gullar em 2015: 'A poesia, como vejo, nasce do espanto'. Entrevista concedida a Ubiratan Pires para o "Caderno 2". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez. 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,ferreira-gullar-em-2015-a-poesia-como-vejo-nasce-do-espanto,10000092465>>. Acesso em: jan. 2018.

PAIVA, Carlyne Cardoso de. *As muitas vozes da morte: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).

PASCHE, Marcos. [Texto de orelha de *Muitas vozes*]. In: GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

PASSAR. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/>>. Acesso em: mar. 2018.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Da PÊRA podre ao mármore frio: o itinerário da morte na poesia de Ferreira Gullar. *Odisseia*, Natal, n. 4, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/2034>>. Acesso em: 26 jun.. 2018.

PAUSCH, Randy. Depoimento. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=p-YzUHtyqaU>. Acesso em set. 2017.

PINK FLOYD. Time. In: _____. *Dark Side of the Moon*. London: CBS/Columbia, 1973.

PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. 2008-2018. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/>>.

RAHE, Nina. 'Acho que não escreverei mais poesia', diz Gullar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 set. 2015. Folha Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1677926-acho-que-nao-escreverei-mais-poesia-conta-ferreira-gullar.shtml>>. Acesso em mai. 2018.

RENDU, Willam et al. Evidence supporting an intentional Neandertal burial at La Chapelle-aux-Saints. Washington, DC, v. 111, n. 1, p. 81-86, January 7, 2014. Disponível em: <<http://www.pnas.org/content/111/1/81>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

ROCHA, Wesley Thales de Almeida. *Metal vertiginoso: a poesia apaixonada de Ferreira Gullar*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SAGAN, Carl. *Bilhões e bilhões: reflexões sobre vida e morte na virada do milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Viviana Aparecida. *Do ressentimento à cicatriz: memória e exílio em Ferreira Gullar*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2010.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHELP, Diogo & TEIXEIRA, Duda. Che. *Veja*, São Paulo, n. 2028, p. 82-92, 03 out. 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SECCHIN, Antonio Carlos. Gullar: obravida. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008.

SEFFRIN, André. O poeta que traduz um reino no outro. In: GULLAR, Ferreira. *Barulhos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SILVA, Denise Grimm da. *Paisagens revisitadas: visualidade em Fernando Pessoa e Ruy Belo*. 2012. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SOARES, Mariana Baieler & AZEVEDO, Paulo Seben de. A passagem do tempo na obra Poema Sujo de Ferreira Gullar. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, p. 25-33, 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12196>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

VASCONCELOS, Anilton Cesar. *Patologia geral em hipertexto*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2000. Disponível em: <<http://depto.icb.ufmg.br/dpat/old/Apoptose.htm>>.

VILLAÇA, Alcides. Em torno do *Poema sujo*. In: GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. Gullar: a luz e seus avessos. In: IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira – Ferreira Gullar*. São Paulo, n. 6, set./1998.