

ALEGORIA: MODERNIDADE E MATURIDADE NA POÉTICA DE FERREIRA GULLAR

Orlando Fonseca*

TRADUZIR-SE

Superada a fase populista do Centro Popular de Cultura (CPC), o poeta maranhense, Ferreira Gullar, reassume a sua poética inicial de *A luta corporal*, marcadamente de cunho modernista, quanto à inquietude, o inconformismo, tendência à ruptura e ao desequilíbrio e, sobretudo, pela indagação da condição humana diante do tempo e das intempéries. Mas a produção do período em que se envolvia com o projeto dos Centros Populares de Cultura, só fez salientar uma das marcas da poesia de Gullar, a voz pública, o verso participante, o poema como arma ideológica frente ao aparelho repressor do Estado. Já em 45, em sua obra de estréia, durante a vigência da ditadura de Vargas, percebia-se essa tendência. Como salienta Sérgio Buarque de Holanda no prefácio de *Toda Poesia* (1980), esta “voz pública não se separa em momento algum de seu toque íntimo, de seu timbre pessoal.”¹

Para João Luis Lafetá, em seu ensaio “*Traduzir-se*”, sobre a poesia de Ferreira Gullar, a trajetória do escritor reflete uma época da poesia brasileira e do desenvolvimento cultural do país. Começa dentro do clima da geração de 45, passando pelo concretismo, pelo discurso populista do CPC, chegando à atualidade. Obras-signo de diferentes momentos políticos e sociais. O poeta persegue desde sua fase inaugural a idéia de uma literatura nacional-popular. Mas não há como negar, enfatiza o ensaísta, o caráter subjetivo e lírico da obra do autor do *Poema sujo*.²

Atento às vanguardas modernistas e afastando-se da poética conservadora da geração de 45, participa da primeira fase da poesia concreta, deixando-a em seguida

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria.

¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. In *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

² LAFETA, J. Luiz. In *o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

para fundar o neoconcretismo. Em 62, integrante do CPC, publica poesia à maneira do cordel nordestino. O golpe militar de março de 64 surpreende Gullar como dramaturgo, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, no Grupo Opinião. O país está sob um regime militar severo, com a instalação de um estado de exceção, marcado pelo cerceamento das liberdades políticas e de expressão artística, e uma forte censura. Em 68, o poeta é preso e libertado em seguida, começando a década seguinte vivendo na clandestinidade. Em 71 é exilado, passando a viver em diversos lugares por um período de seis anos: França, Chile, Peru e Argentina. Dessa peregrinação resultam duas obras importantes em sua bibliografia: *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*. Em 77, volta ao Brasil e publica o livro *Na vertigem do dia*. Comemorando os cinquenta anos do autor, a José Olímpio publicou a antologia *Toda poesia* em 1980.

Gullar se afastou da poesia concreta por não concordar com o conceito reificante de poema como “*fabricação de não-objetos poéticos*”. Dentro do espírito reformista e popular do governo de João Goulart, o poeta esteve engajado aos Centros Populares de Cultura, em que passou a produzir uma literatura simplificada, reduzida e de combate explícito. Com a opressão que sucedeu o golpe de 64, experimentou uma espécie de isolamento artístico e, no exílio, passou a produzir poemas de resistência. Uma vez abandonado o discurso simplista do CPC, retoma a lição do modernismo e se torna mais lírico. E visível em sua obra dessa fase a influência de grandes poetas, como Drummond, Bandeira e João Cabral. Parecem superadas algumas angústias existenciais de *A luta corporal*, vazadas mais pela adoção de um discurso alegórico, ao contrário da tendência ao símbolo, de sua primeira fase; também arrefece a objetividade do concretismo e o desvio populista do cordel. Mas permanecem a memória e a infância em que se fundem as imagens de seu passado – formação de uma identidade pessoal – e a realidade brasileira – a sempre presente busca da nacionalidade.

Essa preocupação marcante, em Gullar, por uma literatura nacional-popular não é nova na cultura brasileira: vem desde o modernismo. Mas na poesia de Gullar avulta o lado público, a preocupação com a história do povo e o direcionamento para o embate ideológico, que se verificam na seleção obsessiva de temas e terminologia. O resultado poético é a busca de um caráter nacional que se estabelece na tentativa de, através da pesquisa com o verso, montar uma identidade individual que, por sua vez, retira força e substância de uma identidade cultural – alteridade e altruísmo são a feição paradigmática da alegoria que define a produção dessa fase.

Esse espelhamento do mundo, no caso a realidade brasileira, que surge de uma linguagem elaborada a partir da experiência do choque, representa alegoricamente uma verdade de interesse universal e permanente. O objetivo deste trabalho é analisar panoramicamente a produção de Ferreira Gullar pós golpe de 64, fixando-se em *Na vertigem do dia*, investigando o arranjo interno que se desdobra em sentidos, numa poesia resultante da vivência específica, em dado momento histórico da realidade nacional. Para tanto, utilizar-se-á a categoria analítica benjaminiana da alegoria.

ALEGORIA

Segundo a retórica, chama-se *alegoria* o tropo em que se enuncia *A* para referir-se, na verdade, a *B*. Etimologicamente, o termo quer dizer "outro discurso". Pode ser entendida, no campo das figurações, como metáfora ampliada e, segundo os românticos, difere do símbolo, por ser este mais instantâneo e desenvolver situações em que "no particular se observa o universal", sem necessidade de transição; ao passo que a alegoria se dá por um distanciamento entre significante e significado, operando-se nela a escolha de um "particular para o universal".³

Deixando de lado a querela romântica, Walter Benjamin, em seu importante estudo sobre o drama barroco alemão, propõe uma recuperação da alegoria como categoria analítica da obra de arte e da própria história. Benjamin reserva ao símbolo a condição de representação mística, e para a mimese poética, como de resto para toda a produção artística, a alegoria. Todo elemento literário se torna significante de novos significados pela alusividade constante ao "outro", denunciando a precariedade do aspecto literal da obra. Portanto, pela dimensão alegórica, a verdade é colocada em sua dimensão temporal, pois sendo a alegoria uma idéia concreta, socialmente localizada na história, o desvelamento da verdade se dá em seu devir. Como ruína, a alegoria busca a restauração da continuidade nos momentos heterogêneos da história, entendida em sua agonia e deterioração, como sugere Benjamin.⁴

Segundo a proposição benjaminiana, o alegorista é melancólico, uma vez que recolhe fragmentos estilhaçados da realidade, sem com isso compor uma plenitude de existência. O símbolo produz uma falsa aparência de plenitude. Na alegoria perdura

³ ECO, Umberto. *Arte e cultura na est-tica medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 76.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

uma aparência de distância; com o instrumento alegórico, o artista dispõe do modo de expressão de um mundo em que as coisas se afastaram dos significados, permitindo, assim, o afloramento do que foi escamoteado pelo discurso oficial. Como metáfora continuada, o texto manifestante constitui um todo coerente, que se revela como tal pelos condicionantes ideológicos e culturais, no entanto, o que realmente importa é o seu duplo. Benjamin propõe um conceito de alegoria que retoma, em parte, a classificação da retórica e da hermenêutica, quanto à *alegoria factual*, que de certa forma coincide com a definição de "figura" de Auerbach⁵. Segundo a compreensão da hermenêutica cristã, e de resto toda a cultura da Idade Média, os *factos* são signos por serem dispostos por Deus. Na perspectiva de uma hermenêutica materialista histórica, em Benjamin, os *factos* são signos por uma disposição da luta de classes, a superestrutura está presente no fragmento alegórico.⁶

Compreendendo-se a alegoria como fenômeno literário em que se verifica uma expansão de metáforas, temos, ao nível do texto, um encadeamento sintático e semântico, por uma sobredeterminação do signo poético. Para se chegar à "chave hermenêutica", é preciso, enquanto interpretante, buscar um denominador comum, metáfora primária, com a qual se pode decodificar as outras. A leitura do discurso literário, desse modo, deve ser feita no sentido de superar a consideração do texto como afirmação de si mesmo, e ainda avançar além da tendência de tomá-lo como mero legitimador do processo histórico de que é resultante. Segundo Flávio Koth, a leitura alegórica é um diálogo superador do imanentismo e da documentação histórica. Pois a alegoria é, na verdade, um índice de possibilidades não concretizadas na história.⁷ Requer, portanto, do interpretante, uma atitude antipositivista, pois desenvolve associações inusitadas, expondo em sua novidade uma oculta analogia entre os fatos concretos, que, não raro, desafia o saber científico em sua composição, uma vez que o "desvio" que apresenta suspende as normas do sistema vigente, propondo um mediador, dialético, que sugere uma conciliação dos opostos.⁸

A alteridade do procedimento alegórico resulta do distanciamento que se verifica, no interior da figuração, entre conteúdo manifesto e conteúdo latente – terminologia tomada de empréstimo às categorias psicanalíticas desenvolvidas por Freud na

⁵ Comentário de José Guilherme Merquior no seu livro *Arte e sociedade em Marcuse. Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

⁶ KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 67.

⁸ LOPES, Edward. *Metdfora*. São Paulo: Atual, 1986

interpretação dos sonhos, segundo Koth.⁹ Como se trata de um signo obrigatoriamente sobredeterminado, o trabalho do intérprete será o de rastrear o texto, partindo de um detalhe, e esquadrihar as implicações subjacentes, que só ocorrem no jogo entre a parte e o todo do texto. Em Benjamin, o procedimento alegórico, que leva às últimas conseqüências o pensamento por imagens, dá-se como um processo epistemológico; ao contrário do que propõe Freud, para o qual o pensamento por imagens é a "*conscientização imperfeita das formações oníricas*".¹⁰ Segundo Rouanet, esse procedimento do alegorista constitui uma tentativa de fugir do abstrato e atingir abstrações mais ricas e concretas, já que se desenvolve através do entrecruzamento de séries associativas que escapam ao pensamento conceitual.¹¹ Na mesma linha da adoção de termos emprestados à psicanálise, é possível adiantar que o recurso à metalinguagem, na poesia, nada mais é do que uma espécie de "elaboração secundária" (que no trabalho onírico, segundo Freud, se manifesta como aquela impressão, no próprio sonho, de que se está sonhando), para escapar à censura. Pois, reforçando-se o caráter artístico do poema, minimiza-se aparentemente o seu comprometimento com a ordem vigente.

Recuperar o valor da duplicidade do signo poético constitui uma leitura alegórica, como instrumento de resistência diante das deformações e distorções dos fatos impostas pelo sistema de dominação de classes.

NA VERTIGEM DO DIA

Apesar do cunho fortemente ideológico, transparecendo explicitamente na seleção temática e lexical, o resultado do discurso poético de Gullar não é de modo algum panfletário. Isso porque, antes de um instrumento de combate político, face à maturidade do exercício poético, na fase que sucede o movimento militar de 64, ele faz poesia. A linguagem é elaborada de modo a produzir o melhor efeito como objeto artístico.

A começar pela disposição do papel, mesmo se tomarmos em consideração a série literária do autor, o poeta tende mais a uma ruptura com o convencional. No poema "*A voz do poeta*", por exemplo, os versos se alinham de forma usual nas duas primeiras

⁹ KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

¹⁰ ROUANET, Sérgio P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 99.

¹¹ Idem, *Ibidem*.

estrofes: então, na estrofe seguinte, dois versos saem fora desse esquema, não para o interior da margem, mas, ao contrário, indo mais à esquerda, sendo que na seqüência os versos voltam ao alinhamento inicial. Em outros casos, como o poema "*O poço dos Medeiros*", ou ainda "*Improviso para um moça do circo*", ou "*Bananas podres*", aparecem versos soltos, isentos de um alinhamento determinado, apesar de que a maioria dos outros versos, nos mesmos poemas, tenham o alinhamento formal pela esquerda. O efeito se torna tão especializado em alguns casos, como o do poema "*A ventania*", que a disposição dos versos no papel dá sentido visual ampliado ao significado do conjunto temático, numa perfeita alegoria semiótica:

*A ventania
não é voz alguma –
é só rumor
 lá fora
enquanto leio Hoffmann*
*(enquanto
minha mãe costura e o arroz
no fogo
recende a família)¹²*

A impressão que se pode abstrair daí é a de que há efetivamente uma rajada de vento empurrando o conjunto gráfico do texto para a direita do papel. Num sentido alegórico, pode-se depreender desse recurso que o deslocamento da parte entre parênteses enfatiza a ação do vento; no presente do sujeito poético, empurra o mesmo para o ambiente familiar da infância – objeto de sua recordação. Esse expediente construtivo vem, sem dúvida, da experiência concretista, ou melhor, da neococrentista, pelas quais passou o poeta.

Tanto no aspecto temático, quanto no da seleção vocabular, percebe-se a preocupação de Ferreira Gullar em pôr-se ao lado do oprimido. Ao mesmo tempo em que o poeta, através da sensibilidade privilegiada, observa o mundo, ou recupera em alegoria as situações do passado, vai-se inserindo ao meio que pretende focalizar, e se compromete efetivamente com ele, no sentido de revelar que a ordem social retratada existe de fato, como um aviso até mesmo para os que fazem parte dela.

Quanto à seleção lexical, observa-se, ao longo dos versos de *A vertigem do dia*, a convivência, tornada natural pelo procedimento alegórico, ainda que soe estranha, de símiles e metáforas ao lado de expressões populares, formas comuns de comunicação

¹² GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. 425.

coloquial. Frases e termos tais como: "*quebrada a pau*", "*vida de merda*", "*Meu espaço, cara*", ou do calão: "*culhões*", "*putas*", "*amásias*", "*bacano*" etc., ao lado de formas literárias bem compostas e jogos verbais: "*dopá-las com emulsões de castidade*", "*é como um acrobata/estendido sobre um relâmpago*". Da mesma forma, é interessante como o poeta recolhe elementos para a formação de alegorias, a partir de substantivos que identificam objetos comuns do cotidiano da média dos brasileiros, como é o caso de "*neocid*", "*Fla-Flu*", "*CPF*", "*desodorante*", "*leite de magnésia*" etc... Isso representa uma estética que se institui a partir do que é preterido pelo chamado bom-gosto, pelo refinamento das elites. Gullar nomeia e tematiza, revestindo de um sentido novo, como é próprio do alegorista benjaminiano, tudo o que é relegado a um segundo plano numa sociedade de consumo, marcada pelo descartável ou pelo indesejado, o que envolve inclusive os indivíduos que formam as camadas inferiores (assim classificadas segundo a ótica da ideologia dominante). Mesmo a história oficial recebe um tratamento de banalização, para reforçar a opção de classe feita pelo poeta que privilegia a verdade do cotidiano, em detrimento da falácia histórica dos opressores.

Em alguns momentos, o próprio sujeito poético se apresenta como trivialidade, entre ociosas, como diz no poema "*Rés do chão*"; "*O espelho reflete o vidro de colônia (...) não reflete a mim/deitado fora de ângulo como um objeto que respira*"; ou, ainda, como em "*OVNI*": "*SOU uma coisa entre coisas (...) uma coisa onde o tempo/deu defeito*". Noutras situações, o poeta reduz os fatos e caracteres humanos a um nível que os aproxima dos animais ou vegetais. Nessas alegorias há uma dimensão inusitada das condições humanas encareci das em outras esferas do conhecimento. Por exemplo, no poema "*A alegria*", em que trata do sofrimento, paradoxalmente, o poeta começa afirmando que "*o sofrimento não tem nenhum valor*", e mais adiante coloca "*A dor/ te iguala a ratos e baratas*". No poema "*Bicho urbano*", ao contrário do que comumente se faz, compara o morador da cidade a um "bicho", qualitativo usual em relação ao morador do meio rural: "bicho do mato". Na inversão que propõe, muito ao caráter da alegoria, o poema vai mais além, quando trata da desumanização do homem urbano em seus processos mecânicos de relacionamento. Esses, ao invés de valorizarem o homem, retiram o que de mais digno ele tem, tornando-o menos nobre:

*me perdi, necessito
deste rebuliço de gente pelas ruas
e meu coração queima gasolina (da
comum)*

*como qualquer outro motor urbano*¹³

No poema citado, ainda merece atenção o fato já mencionado da voz coletiva em Gullar. O poeta diz: “*Como tantos outros brasileiros*”. Duas são as preocupações constantes na sua poética, que se podem notar neste poema: a ação do poeta, em produzir o verso, e a situação do povo, tematizada por ele. No poema “*A voz do poeta*”, professa o cuidado em construir uma poesia a partir da experiência humana, cujas representações alegóricas (a busca de um particular para o universal) se dão pela sua própria vivência e a do homem comum brasileiro. Para o poeta, o poema não é “*voz de passarinho*”; ainda que agradável, essa é uma manifestação natural, espontânea, à parte da experiência do homem; não é flauta, viola ou violão, pois a música, como arte não mimética, não reproduz concretamente uma experiência de choque; o poeta propõe: “*é a voz de gente – poema*”.

Também há uma relação naquela alegoria no sentido de que a voz produzida por essa “gente” se aproxima do som que os objetos, os vegetais e os animais produzem: barulho. Aliás, alegoria empregada comumente quando trata das manifestações populares em reivindicações públicas. As coisas em geral, para o poeta, só fazem sentido pelo barulho que possam produzir. As imagens por si só pouco representam:

*“barulhos
sem os quais
não haveria tardes nem manhãs”*¹⁴

O aspecto acima apontado junta-se a outro para compor o procedimento alegórico do poeta, em seu relacionamento com o universo enfocado. Processo pouco usual em termos de produção poética, é recorrente, em *Na vertigem do dia*, o reconhecimento de coisas ou situações pela percepção de seus cheiros. A par do que já se disse sobre barulhos, há uma forte preferência do poeta pelo olfato, o que o difere do geral, em que predomina a visão, o sentido considerado mais nobre no homem. Diante de uma realidade inóspita, agressiva, não basta olhar, ou, falando de construção poética, manifestar uma impassibilidade parnasiana, é preciso tomar contato integralmente. Algumas vezes a fusão de cheiros resulta ambígua, mas não menos enfática que a presença de um mau cheiro, o que ressalta a importância que o olfato, um sentido

¹³ Idem, ibidem, p. 429.

¹⁴ Idem, ibidem. p. 424.

apurado no reino animal, tem para o poeta neste seu afã de recuperar alegoricamente a crueza do contexto.

Esse conjunto de elementos já dá mostras da obsessão pela alteridade, em que o poeta abre espaços no universo poético para a inserção, em sua identidade, da identidade de um povo, cuja nacionalidade, em crise, recompõe alegoricamente a sua própria busca de afirmação individual. “*Para uma vida de merda/ nasci em 1930/ na Rua dos Prazeres.*”¹⁵ Como se pode notar, a opção pela alegoria desfaz um possível tom emotivo, intimista e particular; o arranjo instala a função poética para além da trivialidade do discurso. Ainda que faça referências a lugares e tempos concretos, como no trecho: “*Sobre a cômoda em Buenos Aires*”, a perspectiva de tal lirismo é atingir o interesse permanente e universal, pois, através de uma construção bizarra, associando um móvel próprio do ambiente restrito e íntimo do quarto com uma cidade, a maior da América do Sul, tanto a cômoda ganha um superdimensionamento, como o espaço urbano enfocado se reduz ao âmbito restrito da intimidade doméstica. No exagero da metonímia, perdura a alegoria de um cidadão exilado, distante e próximo ao contexto que coloca em xeque a dignidade humana do homem humilde, trabalhador – no Brasil. No outro trecho, anteriormente citado, a expressão “vida de merda” se opõe ao nome que aparece como endereço: “Rua dos Prazeres”; quer dizer, o sujeito enunciador afirma de imediato que não veio para se estabelecer segundo a oficialidade da ordem vigente, professando que a sua trajetória deve ser outra, que se constrói ao longo do discurso poético como sendo o da superação da vivência pessoal do choque, elevada a um plano e um valor abrangentes, o de ser voz do povo, sempre e contudo tendo como gênese o concreto.

O fazer poético não se encaminha, desse modo, ao vazio, mas a uma experiência de transformação. Nesse sentido é que o acervo de lembranças da infância denuncia uma insatisfação com o presente, retratado como carente de modificação. “*Os homens se amparam em retratos.*”¹⁶ Mas não é apenas de passado que se constrói a sua poesia, e sim de um resgate do que de positivo o passado é feito, como uma projeção para o futuro:

*pelo que virá enfim
não digo que a vida é bela tampouco me nego a ela:*

¹⁵ Idem, ibidem. p. 396.

¹⁶ Idem, ibidem. p. 411.

– digo sim.¹⁷

A rima, quase ocasional no conjunto da obra analisada, neste poema reforça a relação de uma expectativa em relação ao vindouro e à necessidade de resistir no presente, ainda que a realidade se mostre adversa: combinam-se duas palavras importantes para este significado – "enfim", o que está no futuro, mas que é inelutável, e "sim", a afirmação para uma realidade não desejável, mas à qual cumpre resistir em nome da vida.

O poema "*Traduzir-se*"¹⁸ reflete a profissão de fé de Gullar no exercício de uma poética em um discurso que só abrange a sociedade, porque investiga o mais fundo da subjetividade. O poeta se revela contido e grave durante o que vai expondo. Nas rimas que apresenta este poema, segue seu esquema peculiar de ajustar dois vocábulos fortes e de importância capital para o significado total: "*mundo/fundo*", "*multidão/solidão*", "*pondera/delira*", e assim por diante.

Até o sexto verso há a reiteração, quase que como um refrão, dos dois aspectos fundamentais abordados no texto: "*Uma parte de mim/outra parte*". Em quase todos os poemas de Gullar é possível traçar dois paradigmas, que se resumem em antinomias existenciais, reveladoras da missão do poeta em seu desdobramento de sujeito poético e sujeito histórico. Pelo esquema de pontuação adotado, pode-se obter uma alegoria da relação entre o eu-indivíduo e o eu-coletivo. A primeira parte, denominada de "Uma parte", seguida de uma identificação, introduz a parte seguinte, denominada de "outra parte", através de dois pontos. Esse sinal é usado, em linguagem corrente, como indicativo de uma enumeração, citação ou aposto. O que, numa leitura alegórica, denuncia a indicação de que a "outra parte", na verdade, está contida na primeira, ou talvez lhe é predicativa; ou seja, uma não exclui a outra, melhor, definem-se pela complementaridade.

Na primeira parte encontra-se aquela identificada pelos termos "*todo mundo*" e "*multidão*"; a ela são apresentados alguns atributos, ao longo das estrofes: é a que "*pesa e podera*", portanto racional e lúcida; também almoça e janta. Para a "outra parte" reserva os predicativos: "*ninguém*", "*estranheza e solidão*". Quando apresenta o pronome indefinido "*ninguém*", acrescenta o aposto metafórico, "*fundo sem fundo*". Pode-se inferir na alegoria que esta é a parte que fica por detrás (pano de fundo), ou a mais íntima, e neste caso, sem fundo, inatingível em seu extremo ou remoto, incompleto

¹⁷ Idem, ibidem. p. 398.

¹⁸ Idem, ibidem. p. 437.

e incompletável – o inconsciente. A ela também é atribuído o delírio, como oposição à racionalidade da parte anterior, e mais o ato de se espantar, como oposição à acomodação da rotina. Adiantando o sentido da estrofe final, parece haver uma ambigüidade na proposição das duas estrofes que a antecedem. Aquela parte que vinha em primeiro lugar nas estrofes iniciais se atribui agora o valor de permanente. Contudo, ao que parece, esta parte é aquela que alegoriza o ser humano, de carne e osso, racional, social (na multidão) e portanto finito, contingente, perecível. Ao contrário, a "outra parte", mais ligada ao imaginário, "ninguém" abstração pura, agora é apresentada como inteirada da sua efemeridade, quando na verdade, como diz Neruda, os velhos poetas permanecem vivos nos seus poemas. Da mesma forma, na estrofe seguinte: da "primeira parte" se diz que é só vertigem, estado físico de fraqueza, tontura, perda de sentidos, e também delírio. Estado que, por extensão pode ser aplicado ao êxtase, ao fato de alguém ser tomado de súbita compulsão para a expansão do imaginário. Mas é a outra parte que aí aparece, a que cria, que constrói a partir da linguagem. Contudo, a outra parte, a humana e civil também pretende ser voz, ser fala efetiva.

A estrofe final aponta para a chave desta ambigüidade: o que o poeta se propõe é justamente, no âmbito da poesia, traduzir uma parte na outra parte, até que sejam uma. Não apenas por uma simples simbiose, mas numa dimensão existencial. "*Ninguém*", no poema, é uma alegoria do espaço em aberto, democrático, a intenção de dar lugar a "todo mundo". "*Ninguém*" é o povo, o zé-ninguém, o marginalizado. Tal poesia é mais do que arte, é estand/arte, grito de alerta. A linguagem dos que são só vertigem, e a vertigem dos que são linguagem sem ação. Só se torna permanente porque o povo é permanente em sua união, pela sucessão de heranças culturais. A unidade, no único, é perecível, mas a multidão, no todo, é perene – se não no mundo, na realidade brasileira, ao menos na alegoria, como índice de possibilidades históricas.