

ESTRUTURAS DA FUGA NO EXÍLIO DE FERREIRA GULLAR

Cris GUTKOSKI¹

Resumo: Este ensaio analisa poemas de Ferreira Gullar, publicados no livro *Dentro da noite veloz*, com base nas teses de Roman Ingarden acerca dos quatro estratos da obra de arte literária: o fônico-lingüístico, o de unidades de significação, de objetividades apresentadas e de aspectos esquematizados.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; fenomenologia; Roman Ingarden; bidimensionalidade; estratos

A fenomenologia de Edmund Husserl e de seguidores seus como Roman Ingarden não é estranha a Ferreira Gullar, poeta e crítico de arte, um dos fundadores do movimento do neoconcretismo no Brasil em meados do século XX. Em várias fases de sua vida e obra, Gullar também propôs um retorno às coisas mesmas, uma aproximação com a face libertária da experiência que levasse à essencialidade. Os poemas analisados neste ensaio, abrigados sob o título *Dois poemas chilenos*, pertencem ao livro *Dentro da noite veloz*, que reúne trabalhos produzidos entre 1962 e 1975, coincidente com o período prolongado de ditaduras latino-americanas e exílios vários entre os intelectuais e ativistas de esquerda, como Gullar, na época. Preocupado em dar voz às classes oprimidas, o artista militante faz exercícios de síntese que transplantam para a forma do poema dramas afeitos às páginas de jornais, como as revoluções, a escravidão disfarçada nos canaviais e as altas taxas de mortalidade infantil. Em *Poema brasileiro*, por exemplo, uma única frase é repetida por três vezes, escandida em 15 versos, no limite do atordoamento: “No Piauí, de cada 100 crianças que nascem, 78 morrem antes de completar oito anos de idade” (GULLAR, 2000, p. 159). Como a sugerir que, depois de uma paulada dessas, nada mais resta ao poema dizer.

¹ Jornalista, mestre em Letras pela PUCRS.
E-mail: crisgutkoski@uol.com.br

Ao analisar a obra de arte literária, Ingarden atesta a bidimensionalidade de sua estrutura. A primeira dimensão, segundo o estudioso polonês, está na sucessão de frases, as chamadas partes da obra. A segunda dimensão já apresenta características mais complexas, é de composição múltipla, em que se aproximam e se afastam elementos heterogêneos como sons, significados, pausas, combinações várias de palavras que, primeiramente subordinadas à estrutura da oração, também podem ser descoladas dela. Essa segunda dimensão é composta de camadas ou estratos. A multiplicidade de camadas na literatura é diferente das camadas várias nos arranjos musicais, por exemplo. “A existência de duas dimensões e, ao mesmo tempo, a unidade interna da estrutura, isolam a obra literária, do ponto de vista estrutural, de todos os outros gêneros de obras de arte”, afirma o crítico no ensaio A bidimensionalidade da estrutura da obra literária (INGARDEN, 1995).

O conjunto de versos formado por Dois poemas chilenos será, portanto, analisado em suas duas dimensões, à luz da teoria dos quatro estratos: o fônico-lingüístico, o de unidades de significação, o de objetividades apresentadas e o estrato de aspectos esquematizados. Os dois poemas são composições textuais bastante distintas no formato, ambas referindo o cenário das transformações políticas no Chile, em 1973, que resultaram em golpe militar e na morte do presidente Salvador Allende, nomeado no segundo poema.

DOIS POEMAS CHILENOS

I

Quando cheguei a Santiago
o outono fugia pelas alamedas
feito um ladrão

Latifúndios com nome de gente, famílias
com nome de empresas

também fugiam
com dólares e dolores
no coração

Quando cheguei a Santiago em maio
em plena revolução

II

Allende, em tua cidade
ouço cantar esta manhã os passarinhos
da primavera que chega.
Mas tu, amigo, já não os podes escutar

Em minha porta, os fascistas
pintaram uma cruz de advertência.
E tu, amigo, já não a podes apagar

No horizonte gorjeiam
esta manhã as metralhadoras
da tirania que chega
para nos matar

E tu, amigo,
já nem as podes escutar (GULLAR, 2000, p. 226)

Os dois poemas surgem separados pelo transcorrer do tempo, um refere a estação do outono, outro, a da primavera. Nesse sentido, um pode complementar o outro, admitindo-se que as duas estações pertencem a um único ano, o de 1973. O sujeito lírico chega a Santiago, capital do Chile, e vê contrastar à sua chegada o movimento de partida das coisas, partida que se assemelha ao ato de fugir. O outono, dando a idéia da totalidade do país, parece sair correndo feito um ladrão por entre as ruas marginadas por árvores. Também a materialidade dos latifúndios e das grandes empresas tenta desaparecer, escapar da revolução em andamento, escondendo seus pertences em quantidades de moeda internacional, os dólares.

No segundo poema, não é mais o sujeito lírico que chega a Santiago, mas a estação da primavera que se instala na cidade chilena. Chega a estação das flores, parte o amigo, Salvador Allende, presidente deposto em 11 de setembro daquele ano. A presença dos pássaros e do verbo “gorjear” faz uma

citação em forma de paródia ao famoso poema de Gonçalves Dias, *Canção do exílio*, mas Gullar transtorna o seu sentido atribuindo a capacidade de emitir trinados às metralhadoras dos tiranos, dos opositores do socialismo de Allende. Os gorjeios das metralhadoras são assassinos do sujeito lírico e de seus amigos (“para nos matar”). Gonçalves Dias nasceu no Maranhão, como Gullar, e escreveu seu poema durante temporada de estudos na Universidade de Coimbra, na primeira metade do século XIX, exílio, portanto, em condições bastante distintas do que viveu o autor de *Dois poemas chilenos*.

À crítica literária cabe avançar a análise até o estrato dos aspectos esquematizados, componente da obra também definido por Ingarden como “uma ou outra aparência, na qual visualizamos o objeto da representação”. Aparências, ele prossegue, que são o conteúdo concreto de nossas observações, que podem ser não só visuais mas também palpáveis, ligadas à imaginação e às vivências de quem lê. Esse é o estrato, portanto, que permite maiores saltos de subjetividade na interpretação fenomenológica. As aparências estão na obra em estado potencial, “elas surgem de vez em quando, como se brilhassem por um instante”, compara o teórico. Para o leitor que conhece pelo menos parte da obra de Gonçalves Dias e depara-se com essa dupla de poemas de Gullar, a imagem da romântica *Canção do exílio* brilha por um instante interminável na consciência. Essa remissão passa a iluminar em momentos distintos cada ponto da totalidade da obra, como fazem as luzes bailarinas num espetáculo. Uma releitura dos dois poemas de Gullar fará notar que nem o substantivo exílio nem o verbo exilar-se comparecem graficamente, mas o sujeito exilado pulsa em cada um dos versos do conjunto.

Porque Ferreira Gullar foi um brasileiro que viveu um longo exílio durante a ditadura militar. Num ato de provocação, retornou ao país pouco antes da abertura política e da anistia concedida aos asilados no exterior. Na análise específica desses poemas, mesmo que o foco seja a sua estrutura, cumpre assinalar os pontos de encontro entre a biografia do autor e as cenas da memória do sujeito lírico que chama Salvador Allende de amigo. Em entrevista ao jornal Folha de S.Paulo logo após a volta ao Brasil, em 15 de maio de 1977, cujos trechos foram reproduzidos no número dos *Cadernos de*

Literatura Brasileira dedicado a Gullar, o poeta recorda-se que chegou no Chile justamente no outono do ano maldito:

“Em maio, quando cheguei, a situação já era caótica. A possibilidade de um desfecho, qualquer que fosse, era esperada a cada dia. À medida que permanecia, sentia uma sensação estranha. O Chile era como um elástico que estica, estica e por milagre não arrebenta. Todos os dias havia atentados terroristas de direita, lutas na rua, greves como resposta aos atentados. A produção estava quase paralisada, apesar dos apelos do governo. (...) Uma madrugada, ouvi tiros, correrias, uma explosão. Era mês de junho. Isso me deixava apreensivo. Em seguida houve o Tancazo. Acordei, senti o clima agitado, muitas pessoas andando apressadas. Liguei o rádio. Allende apelava para a população resistir como pudesse. (...) Minha primeira providência ao desembarcar no país foi encaminhar os documentos para conseguir radicação definitiva. Para poder trabalhar, além de escrever artigos para revistas brasileiras. No segundo dia começou uma greve de transportes coletivos que só terminou com a queda de Allende. Era quase impossível de se locomover. (...) Estava quase para receber minha radicação, faltava o final do processo mas já não funcionava nada. E veio o golpe.” (CADERNOS, p. 127)

Ainda fazendo a ressalva sobre o risco de partir para o biografismo numa análise literária, vale salientar que o autor e o sujeito lírico de *Dois poemas chilenos* não necessariamente precisariam ter experimentado o exílio, ao vivo e em cores, numa capital latina em pé de guerra, o que de fato aconteceu a Gullar. Relendo o poema I com as informações fornecidas pelo depoimento do poeta em 1977, observa-se que o elemento da fuga de todos à volta afligia fortemente o cidadão que buscava o Chile como porto seguro, local de trabalho e residência. A biografia de Gullar atesta que ele permaneceu em Santiago de maio de 1973, quando o poema se inicia, no outono, até o golpe que depôs Allende, na primavera. Quando ele chegou, o presidente estava vivo; ao partir, rumo a um novo exílio, desta vez na Argentina, o amigo estava morto. O sujeito lírico da elegia, portanto, sente saudades de alguém que estava nas proximidades, cuja voz era acessível pelo rádio. Gullar, como o sujeito que narra a elegia do poema II, de fato ouviu o som dos tiros e enxergou o caos no horizonte de Santiago, experiência de

vida que, admitida pela consciência do leitor, torna ainda mais audíveis as batidas dos fascistas na porta de casa do exilado e os trinados das metralhadoras no seu encalço.

Núcleo e superfície da palavra

O estrato **fônico-linguístico** tenta dar conta da idéia de essência da obra formatada a partir da linguagem verbal. A linguagem, a compreensão de um idioma, no caso, permite acesso à literatura. A mesma linguagem é também constituinte da literatura. Para Ingarden, o fonema é a forma fônica significativa da palavra, que serve de invólucro externo para a significação. A palavra terá um núcleo ideal, significativo, e uma superfície real, sonora. No poema, os sons significativos ganham expressão física por meio da repetição, do contraste, da melodia, do ritmo. Em *Fenomenologia e Teoria Literária*, Maria da Gloria Bordini escreve:

O estrato fônico ultrapassa a palavra-fonema, abrangendo a frase como unidade sonora superior, em que o fonema se articula a outros por vizinhança e opera contrastes, gerando melodias, ritmos e andamentos, conforme se alargue a unidade fônica para além da frase. (BORDINI, 1990, p. 97)

No poema I, há aliterações nasais do M e do N (Santiago, outono, gente, com nome, fugiam, em plena), aliterações em F e G (cheguei, fugia, feito, famílias, Santiago) e rimas terminadas em “ão”: ladrão, coração, revolução. Sons fanhosos ou fricativos, no caso, representam dificuldades de comunicação. Nota-se aí um entrelaçamento da camada dos sons das palavras com a camada dos significados do que elas afirmam: há fuga, não há encontro. Também percebe-se tensão no trocadilho “dólares e dolores”, contraposição dos bens materiais e do sentimento, do dinheiro e do amor, com acréscimo do sentido da dor obtido na tradução do espanhol *dolores* (que também é nome de mulher) para a língua portuguesa. Esta tensão no poema é operada pela simples troca da vogal A pela vogal O na mesma

palavra: à semelhança de sonoridade corresponde uma grande diferença do aspecto semântico.

As palavras soam graves, como de resto a maior parte do livro *Dentro da noite veloz*. Há também gravidade na definição dos fatores de direção constante: o sujeito lírico está em Santiago, em maio, em plena revolução. O local parece inóspito e, para azar seu, ele não está em qualquer outro espaço ou tempo da história. No estrato das **unidades de significação**, ao cenário conjuga-se a ação: os verbos são apenas dois, ao longo de dez versos, ambos duplicados: chegar e fugir, no tempo passado. O conteúdo material do verbo é a atividade: o sujeito que chega (eu) se contrapõe aos que fogem (todos fogem, até o outono). O conteúdo formal do verbo determina o objeto em ação no tempo: a fuga do Chile se dá no pretérito imperfeito (o outono fugia, as famílias fugiam), sugerindo continuidade, idéia de movimento.

O estrato semântico fornece racionalidade à obra, ao obrigar a que ela seja concebida como razão. Como afirma Bordini no estudo citado, “será a qualidade formal das frases, sua precisão de contornos e a ordenação de seus membros ao todo, sem perderem a individualidade própria, que configurará o estilo do texto, sua ambigüidade ou univocidade, complexidade ou simplicidade, leveza ou peso” (BORDINI, 1990, p. 101).

As frases do poema I são duas: (1) Quando cheguei a Santiago/ o outono fugia pelas alamedas/ feito um ladrão; (2) Latifúndios com nome de gente, famílias/ com nome de empresas/ também fugiam/ com dólares e dolores/ no coração/ quando cheguei a Santiago em maio/ em plena revolução.

Logo na primeira e curta frase, há oposição entre chegar e partir rapidamente, partir escondendo-se atrás das árvores das alamedas, fugindo como um ladrão. É como se a cidade tentasse se afastar do visitante que chega, o que não configura exatamente boas-vindas. Esse movimento amplia-se na frase seguinte, quando são nomeados os sujeitos que fogem: as famílias com posses, os ricos do país em revolução, levando parte de seus bens na forma de uma moeda forte. O trocadilho “com dólares e dolores/ no

coração” guarda o sentido de precisar levar tudo durante a fuga: o dinheiro e os sentimentos. “Dolores no coração” também pode significar a mulher desejada que fica, na memória afetiva, trocada pelos dólares, que vão com os donos. Existe a figura da anáfora, repetição da palavras no mesmo local, na abertura do verso. “Quando cheguei a Santiago” retorna no final do poema, a musicalidade de um refrão reforçando o sentido de se mover em círculos e ampliando a primeira frase nas especificidades: o sujeito lírico chega no mês de maio, com a revolução e a crise do governo de Salvador Allende em andamento. Chegar “em plena revolução” tem o sentido de aterrissar no caos absoluto, completo, irreversível, de onde não é possível sair incólume.

O mundo num golpe de vista

Essas unidades de significação, o fugir como avesso de chegar, numa cidade específica, em polvorosa, vão projetar o estrato das **objetividades apresentadas**. Ingarden ressalta que o terceiro estrato ou camada é, na verdade, aquilo que o leitor vê em primeiro lugar (1979, p. 239). No poema I de *Dois poemas chilenos*, existe o objeto espaço (Santiago), o objeto tempo (em maio, em plena revolução), o objeto sujeito (eu cheguei), o objeto da fuga das famílias de latifundiários e empresários e da fuga metafórica do outono inteiro. Destacam-se ainda nessa camada as objetividades antitéticas que são levadas para fora do país na fuga: dólares e dolores no coração.

A este todo, afirma Ingarden, chama-se camada objetual ou mundo representado na obra, passível de ser abarcado “com um só golpe de vista”, até por que a representação dos objetos na literatura é sempre esquemática. Os objetos estão ligados uns aos outros, em versos distintos, da mesma forma como a segunda oração liga-se à primeira. Se a uma estação do ano corresponde a ação de chegar, primaveras e outonos também teriam o direito de fugir, como as famílias, é o que parece sugerir o poeta em sua translação de sentido. Esses objetos também vão se completar nos versos seguintes, a segunda parte do conjunto intitulado *Dois poemas chilenos*.

II

Allende, em tua cidade
ouço cantar esta manhã os passarinhos
da primavera que chega.
Mas tu, amigo, já não os podes escutar

Em minha porta, os fascistas
pintaram uma cruz de advertência.
E tu, amigo, já não a podes apagar

No horizonte gorjeiam
esta manhã as metralhadoras
da tirania que chega
para nos matar
E tu, amigo,
já nem as podes escutar

Este segundo poema é uma elegia, forma que exprime os sentimentos de tristeza ou melancolia. Seus versos se organizam formando três estrofes, a primeira de quatro versos, a terceira de seis versos. Também o poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, que Gullar de certa forma parodia, inicia-se com uma estrofe de quatro versos e termina com uma de seis versos:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

(...)

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,

Onde canta o Sabiá. (DIAS, 1998, p. 15-16)

Na camada fônica, o poema II tem ritmo fortemente marcado por repetições de tipos variados, além das rimas por conta dos verbos escutar, apagar e matar. O verso final da primeira estrofe (“Mas tu, amigo, já não os podes escutar”) retorna como um refrão ao final das duas estrofes seguintes, com pequenas variações sonoras: primeiro, a conjunção adversativa “mas” é trocada pela aditiva “e” (“E tu, amigo, já não a podes apagar”), substituindo-se também o pronome “os” (referente aos passarinhos que poderiam ser escutados) por “a” (referente a uma cruz pintada na porta), sendo que o verbo *escutar* dá lugar a *apagar* no final do verso. A última repetição retoma o verbo *escutar*, mantém a conjunção E e substitui o “não” por “nem”, inovando no pronome, “as” em vez de “os” ou “a”, referindo-se às metralhadoras que gorjeiam no horizonte.

Além da anáfora, há outras repetições em posições distintas nos versos, recurso que enriquece o poema de sentidos. Primeiro, o sujeito lírico vê chegar pela manhã os passarinhos (“ouço cantar esta manhã os passarinhos/ da primavera que chega”). Depois, o quadro escurece, o tempo fecha, com o lirismo do canto da estação substituído pelos sons da violência: “no horizonte gorjeiam/ esta manhã as metralhadoras/ da tirania que chega”. O tom dos fonemas que compõem a elegia vai crescendo em gravidade a partir da segunda estrofe, aliando-se com os significados das palavras e do conjunto de orações. No estrato das **unidades de significação**, sobressaem o sujeito a quem a elegia é dedicada, Allende, primeira palavra do primeiro verso, o presidente do Chile morto pela repressão, identificado aqui com a intimidade concisa do sobrenome; os verbos cantar, escutar, apagar, matar e escutar novamente, no infinitivo; a repetição do verbo chegar, destacado no poema I, anunciando a presença de objetividades opostas como a aprazível primavera e a terrível tirania; os verbos conjugados “pintaram” e “gorjeiam”, ambos definindo ações de violência que se completam, dos fascistas e das metralhadoras; e os pronomes possessivos “tua” e “minha”, sendo que o universo do amigo Allende, a cidade, é bem maior que a porta, marcada com o sinal da morte, do sujeito lírico que o homenageia.

São seis as orações, ligadas entre si. (1) Allende, em tua cidade ouço cantar esta manhã os passarinhos da primavera que chega. (2) Mas tu, amigo, já não os podes escutar (3) Em minha porta, os fascistas pintaram uma cruz de advertência. (4) E tu, amigo, já não a podes apagar (5) No horizonte gorjeiam esta manhã as metralhadoras da tirania que chega para nos matar (6) E tu, amigo, já nem as podes escutar

Observam-se relações e ligações distintas no conjunto único composto pelo poema dividido em três estrofes com 13 versos ao todo. Há uma ligação afetiva, consolidada no plano da ética, da moral ou do ideal de política, aproximando o poeta que escreve do seu homenageado na elegia, Allende. Reforça essa proximidade a repetição, por três vezes, da expressão “tu, amigo”. Há movimentos opostos entrelaçando a chegada dos tiranos, dos inimigos, com a partida definitiva do amigo, que já não está mais no Chile nem no reino dos vivos. Allende morreu dentro do palácio do governo do Chile na primavera de 1973. Há evidente antagonismo, criador de inspirada tensão, entre objetividades amenas como passarinhos, amigo, primavera, e objetividades graves como fascistas, cruz de advertência, metralhadoras e tirania. O poeta ainda ouve cantar os passarinhos, o amigo já não pode escutar mais nada. Como afirma Ingarden, a intencionalidade da palavra é emprestada pelo ato correspondente: “A atribuição da significação de um fonema só pode ser efetuada por um ato subjetivo da consciência”. Para o poeta e também para parte de seus leitores, Allende deixou saudades. De qualquer forma, o caso do refrão musical “e tu, amigo” corresponde ao que Ingarden define como existência de “qualidades emotivas” manifestadas no aspecto fônico da linguagem, que terão correspondência em outros estratos da obra literária.

A fuga em círculos do poeta exilado

A análise da bidimensionalidade da estrutura de uma obra como *Dois poemas chilenos* prevê as ligações várias entre a dimensão das fases ou partes do poema e a dimensão de suas camadas ou estratos. Ingarden afirma que estas duas dimensões não têm sentido isoladas uma da outra, por condicionamento da própria natureza dos fatores que atuam na obra. No conjunto de versos em questão, essa interpretação se complexifica pela

evidente presença de um terceiro poema nas entrelinhas, *Canção do exílio*, composto por um poeta brasileiro em Coimbra em julho de 1843, exatos 130 anos antes do espaço de tempo representado por Gullar, no seu percurso chileno, do outono à primavera de 1973.

A própria numeração dos poemas em I e II, agrupados sob o mesmo título, significa que eles podem funcionar com independência um do outro ou reunidos. Naturalmente os significados dos versos se amplificam se os dois poemas são lidos e compreendidos como uma seqüência. A uni-los está a passagem do tempo no ano dramático de 1973: a identificação de um cenário ruim nos meses de outono e de outro cenário, ainda pior, na estação da primavera. Também as imagens da fuga e do desamparo do sujeito lírico dão ligadura aos dois conjuntos. Quem sai de um país quer algum tipo de estabilidade na outra terra escolhida, mas o poeta que chega a Santiago em maio encontra o avesso da tranqüilidade: em plena revolução, tudo está em movimento, em fuga “feito um ladrão”, inclusive o outono retira-se da cidade agitando as folhas das árvores. No poema I, o verso inicial reproduz um movimento de andar em círculos: vai, mas volta.

No poema II, o desamparo do exilado se agrava com a perda do amigo Allende, deposição e morte a significarem derrota moral e política para os intelectuais de esquerda. De novo, a necessidade da fuga de um país, de uma cidade que sequer é a do poeta (“Allende, em tua cidade”), onde a inicial ausência de boas-vindas decididamente se agudiza com as cruces de advertência pintadas na porta pelos fascistas. Para não morrer (“para nos matar”), o exilado precisa fugir de novo, feito um ladrão, já que a proteção antes oferecida pelo governo de Allende desaparecera. Na entrevista citada ao jornal Folha de S.Paulo, Gullar lembrou que depois do golpe se iniciara pelo rádio uma campanha oficial “muito agressiva” contra os estrangeiros. O poeta deixou o Chile depois de conseguir um salvo-conduto.

As imagens dramáticas do exílio chileno de Gullar são tecidas em contraposição ao sentimentalismo nativista de Gonçalves Dias em sua *Canção do exílio*. O poeta romântico quer voltar para a terra onde o céu tem mais estrelas, as várzeas têm mais flores, os bosques têm mais vida. O poeta exilado nos anos duros da segunda metade do século XX não pode voltar ao

Brasil da ditadura de Médici, da vida sob tortura. É justamente essa completa desarmonia entre os dois tempos e espaços, agrupados sob a paródia, que valoriza a criação de Gullar. Na música, desarmonia significa desequilíbrio dos sons, e sons são o objeto escolhido pelo poeta para concentrar a surpresa da forma. Ingarden previra o valor desses arranjos e desarranjos:

Em obras de arte literária a multistratificação da “matéria” leva a uma polifonia curiosa de características estéticas de tipos heterogêneos em que as características pertencentes a tipos diversos não se justapõem, por assim dizer, estranhamente, mas tecem entre si diferentes relações. Assim, surgem sínteses, harmonias e desarmonias inteiramente novas nas variações possíveis e mais diversas. (...) O todo é precisamente uma polifonia (INGARDEN, 1979, p. 76).

Há uma inversão total de expectativas no verbo acoplado às metralhadoras assassinas, que gorjeiam, ação associada historicamente à melodia das aves, aos sabiás de *Canção do exílio*. Ferreira Gullar desorganiza os sentidos dos sons e mesmo alguns sentidos da história da literatura brasileira com essa composição surpreendente.

GUTKOSKI, C. Structures of escape in Ferreira Gullar’s exile

Abstract: This essay analyzes poems of Ferreira Gullar, originally published in the book Dentro da noite veloz. It uses works in aesthetics developed by Roman Ingarden, a polish phenomenologist, according to whom literary works are composed of four heterogeneous strata: word sounds and phonetic formations, meaning units, schematized aspects and represented entities.

Keywords: Ferreira Gullar; phenomenology; Roman Ingarden; strata; aesthetic value.

Referências bibliográficas

BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: Edusp, 1990.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ferreira Gullar. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 6, set. de 1998.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1955-1999)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000.

INGARDEN, Roman. **A bidimensionalidade da estrutura da obra literária**. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS/Série Traduções, Porto Alegre, v. 1, n. 1, nov. 1995.

_____. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

