

IMÁGENES Y CONSTRUCCIÓN DEL POEMA: FERREIRA GULLAR¹

Imagens e construção do poema: Ferreira Gullar

Images and Construction of the Poem: Ferreira Gullar

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad de Extremadura

RESUMEN: El motivo del *tempus irreparabile fugit*, concretado en las frutas, es recurrente en la lírica de Ferreira Gullar. A través de él, el plano metafórico abarca cuestiones generales y político-sociales. Este trabajo pretende reflejar, a partir del análisis del poema «A vida muda como a cor dos frutos», texto dedicado a Ernesto Che Guevara (*Dentro da noite veloz*, 1975), el modo genuino en que el asunto es subvertido en la poesía del autor brasileño.

Palabras clave: Imagen; Compromiso político-social; Poeta brasileño.

RESUMO: O motivo do *tempus irreparabile fugit*, especificado nas frutas, é recorrente na lírica de Ferreira Gullar, através do qual o plano metafórico engloba questões gerais a questões político-sociais. Este trabalho pretende refletir, através da análise do poema «A vida muda como a cor dos frutos», texto dedicado a Ernesto Che Guevara (*Dentro da noite veloz*, 1975), sobre o modo genuíno pelo qual o sujeito é subvertido na poesia de Gullar.

¹ Esta disertación está vinculada, en mi condición de investigadora colaboradora, a las actividades del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) de la Universidad de Salamanca «Estudios de Literatura Brasileña Avanzados (ELBA)», dirigido por la profesora Ascensión Rivas Hernández.

Palavras-chave: Imagem; Questões político-sociais; Poeta brasileiro.

ABSTRACT: The *tempus irreparabile fugit* motif is recurring in Ferreira Gullar lyric's. It can be said that the metaphoric field comprises political and social issues. This paper aims, by analysing some of Gullar's poem «A vida muda como a cor dos frutos» (*Dentro da noite veloz*, 1975), text dedicated to Ernesto Che Guevara, to reflect on the genuine way the problem is subvert in his poetic work.

Key words: Image; Brazilian poet; Political and Social Issues.

Una imagen poderosa o un conjunto interrelacionado puede ser un pilar constructivo del poema que condicione los planos semántico, fónico y rítmico. Entre los rasgos definitorios de la lírica se halla la densidad significativa, que emana de la activación de valores muy desarrollados en el lenguaje literario, tales como la connotación de los términos, la sugerencia, la dimensión simbólica, la intervención de lo figurado, etc. La imagen se erige como uno de los vehículos privilegiados para conjugar estas facetas y, por ello, en la reflexión teórica su importancia ha sido calibrada desde Aristóteles, pasando por revisiones contemporáneas como las del formalismo ruso o el Grupo Mi. Especialmente desde Vico, se ha destacado su potencialidad como instrumento cognoscitivo, línea que se extiende a corrientes teóricas posteriores. En su conocido artículo de hace ya un siglo (1917), titulado «El arte como artificio», Sklovski (1991) aduce que «la imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima» y es apta para «reforzar la sensación producida por un objeto» y para cumplir una de las funciones de las manifestaciones artísticas: quebrar el automatismo de la percepción que borra los recovecos inusitados de la realidad que el arte revela, es decir, provocar fértiles expectativas, que en muchos casos ya latían en el origen del proceso creativo. Precisamente Ferreira Gullar, el autor que se estudiará en este artículo, indica que uno de los motores que le empujan a escribir es la sorpresa ante el mundo.

Alertaba Sklovski sobre el campo reducido de las imágenes y su persistencia en el tiempo, aduciendo que la renovación de las mismas provenía de la acumulación, de la «revelación de nuevos procedimientos para elaborar el

material verbal» y de la *dispositio* inusual². Está fuera de controversia la reiteración histórica y multicultural de ciertas imágenes y de ahí la existencia de tópicos –algunos alistados en la categoría de *longue durée*– e incluso de arquetipos. Sin embargo, conviene matizar que la modulación y la disposición distinta provocan en muchos casos cambios de tal calibre que reducen a mero eco la voz germinal. El engarce con otras imágenes, ya sean difundidas o extrañas –que también existen y de ahí el avance de la literatura– puede comportar modificaciones en la primitiva que desvelan potencialidades significativas y desarrollos imprevistos, capaces de originar redes topológicas.

Al escoger un tropo, el escritor acepta las referencias del pasado, las modifica o las rechaza, en cuyo caso pueden permanecer también latentes por oposición. Asimismo este humus es susceptible de combinarse con ingredientes nuevos y adaptarse a las particularidades que dimanan del genuino sistema estético de cada escritor. En la poesía de Ferreira Gullar se observa una amplia gama de imágenes, articuladas en forma de metáforas, símiles y símbolos, que cuantitativamente oscilan desde la proliferación en las etapas iniciales de incursión simbolista y lirismo solitario, según la crítica (Turchi, 1985), hasta el supuesto despojo de la poesía de compromiso y su tendencia a una comunicación que pretende ser directa. En otro sentido, en los versos de Ferreira existen imágenes recurrentes que fraguan su significado con variaciones sobre semas básicos, constituyendo puntos de atracción que emergen en varias obras, y que, pese a períodos de abandono, no dejan de imantar al poeta. Suelen encauzar corrientes de gran importancia significativa, en tanto que se enlazan de poema a poema con mecanismos similares a los que operan de libro a libro.

Así sucede con el tratamiento que Ferreira Gullar confiere al espejo, que ya se rastrea en *Sete poemas portugueses*, en concreto en el hermoso poema «Neste leito de ausencia em que me esqueço», en el que es metáfora del río, a su vez figuración ancestral de la vida y, para él, también de la creación poética porque esta le resulta consustancial a su ser, fluyente a lo largo de etapas y reflejo de la existencia (Barbosa Penha, 2008; Barrozo de Carvalho, 2014: 70). Por

² Literalmente indicaba Sklovski: «Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación» (Sklovski: 1991).

citar casos representativos, el espejo reaparece en «OVNI», «O espelho do guarda-roupa» y «Rês do chão» de *Na vertigem do dia* (1980), y en «Narciso e Narciso» de *Barulhos* (1980-1987). Supone una vía en la indagación introspectiva y porta valores metapoéticos relativos a la capacidad del azogue y del ojo, recíprocamente reflejados, para figurar la interrelación entre el poeta y el entorno. El espejo asimismo ejemplifica la fusión del yo con los objetos, la reificación («Sou uma coisa entre coisas/ O espelho me reflete»), pues el sujeto se considera una parte más del mundo, sin resabios jactanciosos (Fonseca, 1992).

A continuación me centraré en un texto en el que Ferreira Gullar hilvana de manera inusitada varias imágenes principalmente en forma de símiles³. Además, conjuga especímenes diferentes respecto a la relación intrínseca entre términos reales e imaginarios, pues se dan casos en que la analogía sobre la que se levanta el tropo es lógica y otros de tipo visionario, creada por asociaciones indirectas. El hilo que las ensarta es un significado común: la *vanitas*, la consideración de la futilidad de todo. Ferreira Gullar modula el tópico literario del *tempus irreparabile fugit* a través de un conjunto de elementos, algunos de evidente procedencia tradicional, que rozan el territorio de lo simbólico, y otros que son el resultado del ajuste al idiolecto del autor brasileño. El poema es el siguiente:

A vida muda como a cor dos frutos
lentamente
e para sempre
A vida muda como a flor em fruto
velozmente
A vida muda como a água em folhas
o sonho em luz elétrica
a rosa desembrolha do carbono
o pássaro, da boca
mas
quando for tempo
E é tempo todo tempo
mas

³ Utilizo el término imagen en la cuarta acepción del Diccionario de la Real Academia Española: «Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada». El marbete acoge tanto a metáforas como símiles, no en vano ya señalaba H. Lausberg (1975: 118), recurriendo a la tradición, que la metáfora es una comparación abreviada «en tanto que lo comparado es identificado con la analogía».

não basta um século para fazer a pétala
que um só minuto faz
ou não
mas
a vida muda
a vida muda o morto em multidão

El texto pertenece a *Dentro da noite veloz*, libro publicado en 1975 que aglutina composiciones del período comprendido entre 1962 y 1974. Algunas fueron escritas en el país natal y otras en el tiempo en que Ferreira Gullar se aleja de Brasil por motivos políticos durante la dictadura militar. El poema «A vida muda como a cor dos frutos» está fechado el 27 de julio de 1969 y localizado en Río. En 1969 Ferreira Gullar ya actúa en la clandestinidad; después, en 1971, alertado por amigos sobre el riesgo que corría si permanecía en Brasil, parte para un exilio que le conducirá primero a la Unión Soviética (Moscú) y a Europa y posteriormente a Sudamérica. Entonces el compromiso político —él estaba afiliado al Partido Comunista desde 1964— impregnaba su obra; por ejemplo, en 1968 había publicado un poema sobre la guerra de Vietnam. El exilio se prolongó hasta el 10 de marzo de 1977, día que Ferreira Gullar desembarcó en Río de Janeiro y fue detenido por la policía (Lafetá, 2004).

Ya superados los experimentos previos en poesía concreta, en *Dentro da noite veloz* surge «un intento por asir la vida, con sus manifestaciones y elementos, en medio de conflictos sociales, políticos y sociológicos. Lo concreto es todo lo que está atado a las luchas del individuo y la colectividad» (Alvarado Tenorio, 2004: 7). Uno de los poemas más conocidos del libro, atravesado por la veta metaliteraria tan grata para Ferreira Gullar, se titula «Meu povo, meu poema», cuyo primer verso es definitorio de la actitud comprometida: «Meu povo e meu poema crescem juntos».

Dadas las circunstancias que por aquel entonces él mismo vive y su conciencia de las luchas sociales especialmente del continente al que pertenece, el escritor brasileño opta por una poesía *engagée* y de ahí la serie de ocho textos dedicados al Che Guevara, el último de los cuales es «A vida muda como a cor dos frutos». Este poema, considerado en el contexto del libro *Dentro da noite veloz*, puede interpretarse como coda a un extenso planto al revolucionario argentino-cubano, un homenaje muy temprano —el Che fue ejecutado solo dos años antes en Bolivia, el 9 de octubre de 1967— en la línea del ofrecido por otros poetas a lo largo de las décadas como «Yo tuve un hermano» de Julio Cortázar, «El nacedor» de Eduardo Galeano, «Che Comandante» de Nicolás

Guillén, «Tristeza en la muerte de un héroe» de Pablo Neruda, «Che» de Mario Benedetti (1997) y «Al comandante Ernesto Che Guevara» de Salvador Puig (1968).

Teniendo en cuenta los rasgos de la lírica referidos a la autonomía de los módulos poemáticos y la capacidad de trascendencia por la indefinición de los referentes, el texto puede interpretarse asimismo en un sentido más generalizador, que difumina la lectura meramente histórica y la circunstancia específica del origen. Desde esta perspectiva hermenéutica, al leer el texto asistimos a una meditación sobre la vacuidad de la vida, pero abriendo una escotilla para la salvación que surge al sumar nuevos acentos al tópico.

En las siete partes previas del poema que Ferreira Gullar dedica al Che, al principio rememora el lugar en el que se produjo la captura del revolucionario y la alteración de la naturaleza ante la muerte del mismo, para sublimar al personaje. Con el tono de la poesía popular de noticiero que Ferreira había cultivado en el libro inmediatamente anterior, *Romances de cordel* (1962-1967), también describe el enfrentamiento entre los guerrilleros y el ejército. En varios momentos de la serie la gravedad del suceso se manifiesta por una metafórica irradiación del mismo a ciudades y enclaves de América Latina. Se conjuga la localización precisa de los sangrientos acontecimientos con la expansión exterior, en un vaivén que en uno de sus polos tiende a la trascendencia. Al comienzo del fragmento VI se advierte esta oscilación, porque guarda la clave del título del poemario general sin separarse de la realidad social latinoamericana. La noche figura la muerte y el mal que, con procedencia diversa —explotadores, violentos...— acecha y se apodera de todo por sorpresa. Repite «A noite é mais veloz nos trópicos» con la idea de oscuridad profunda y de temor. Representativos son los versos: «A noite mais veloz nos trópicos/ com seus monturos/ e cassinos de jogo/ entre as pernas das putas/ oassalto/ a mão armada/ aberta em sangue a vida/ É mais veloz (e mais demorada) nas cárceres/ a noite latino-americana/ entre interrogatorios/ e torturas/ (lá fora as violetas)/ é mais violenta (a noite)/ na cona da ditadura».

El fragmento VIII antes citado, en el que se centra el comentario, se divide en dos secciones bien definidas, entre las que no existe una ruptura brusca sino una *transitio* producida por la sintaxis. Los ocho primeros versos engarzan sucesivos símiles que relacionan el fluir del tiempo y elementos de la naturaleza. Anilla las imágenes una poderosa anáfora que contiene el referente: «A vida muda como». En la segunda parte del poema, que ocupa los diez metros restantes, se trueca la base anafórica por la adversativa «mas», que, reiterada, encabeza secuencias que ponen obstáculos al devenir que conduce a la muerte tal y como auguraba la tradición. El poeta se rebela ante el carácter inexorable

del heraclitiano *panta rei* y una sutilísima argumentación lírica provoca la innovación en el tópico.

Desde el plano léxico, el sistema compositivo del poema se asienta en situar frente a frente términos que denotan tiempo («vida», «muda», «tempo», «lentamente», «sempre», «velozmente», «século», «minuto») y otros que lo representan simbólicamente, por el contexto del poema o por el valor que el poeta en particular les imprime. Para conseguir la coherencia y la *perspicuitas* es necesario un punto semántico fuerte sobre el que se erija analogía —en este caso el fluir cronológico— y funcione como punto aglutinador y eje de coherencia. Desde la perspectiva sintáctica y rítmica se recurre a las concatenaciones ínsitas en estructuras paralelísticas con enérgicas anáforas sobre las palabras que sintetizan el significado: «A vida muda como».

La naturaleza proporciona las ramificaciones del símil, según el *modus operandi* de Ferreira, quien obsesivamente percibe los frutos como figuraciones de la ambivalencia esplendor/podredumbre (Donizeti Pires, 2013a): «Fruto luto» escribía con distorsiones gráficas en *O vil metal* (1954-1960). Por otra parte, famoso es el poema titulado «As peras» de *A luta corporal* (1954) en el que vincula estas frutas al fluir del tiempo, uno de los temas capitales de Ferreira junto con el estatus del yo y la reflexión literaria (Akime Tawada, 2011). Su significativo comienzo remite a los bodegones pictóricos tantas veces símbolos de *vanitas*: «A peras, no prato,/ apodrecem./ O relógio, sobre elas, mede/ a sua morte?» No menos paradigmático es «Bananas podres» de *Na vertigem do dia*, cuyos versos han sido objeto de una edición ilustrada por el propio poeta en 2011.

En «A vida muda como a cor dos frutos» la perspectiva con la que Ferreira Gullar marca los cambios vitales parte del interior al exterior, del corazón de los frutos a la flor, y de aquí a un componente de la misma (los pétalos). Pero simultáneamente es circular si se atiende a las consecuencias del avance del tiempo en la metamorfosis de los seres. En la estructura textual se cumple la virtud del discurso *aptum* en tanto que las partes encajan con armonía en el todo o, lo que es equivalente, se produce un isomorfismo entre lo particular y lo general que provoca una especie de *mise en abime* lírica. Así, la flor se cambiará a su vez en fruto para constatar la continuidad del tiempo tal y como augura el *tempus irreparabile fugit*. El primer proceso, el acaecido en el corazón de los frutos, es lento e inexcusable porque comporta la putrefacción que se aloja en la propia almendra, símbolo de lo esencial perecedero. Sin embargo, y sugiriendo ya la simbología de la flor vinculada a lo efímero, esta se convierte

en fruto «velozmente», porque la belleza externa es fugaz, aunque Ferreira no precisa que sea inútil como es común en predios elegíacos o de *carpe diem*. Además, la continuidad en los procesos se acompasa con las asonancias que respuntean las rimas («sempre») e incluso la consonancia de los adverbios en contraste («lentamente», «velozmente»).

El siguiente eslabón en la *similitudo* toma un nuevo elemento natural, el agua, que, absorbida por la planta, modifica su identidad en el ciclo vital. Las nociones positivas de un esbozo de *locus amoenus* se tiñen de inestabilidad, porque no en vano el agua en la hoja sugiere el rocío en la planta, nuevo símbolo de fugacidad. El verso «o sonho em luz elétrica» supone un inciso, ya que introduce elementos supuestamente artificiales, además de sugerir la presencia humana y el entorno cerrado de la casa: el sueño se vincula a la claridad por el despertar. En las letras de Ferreira la mezcla de lo cotidiano, incluso las máquinas y artefactos, con la naturaleza —tal vez con ecos vanguardistas— es habitual porque él concibe un mundo sin fronteras sustantivas entre estas categorías.

Siguiendo la tendencia a la circularidad, en ocasiones conseguida al concretar rasgos ya sugeridos en el cuerpo textual, la flor repetida en el comienzo ahora es más específica, pues es ya la rosa, símbolo por excelencia de la belleza caduca. Ferreira esquivaba la catacresis con un verbo muy expresivo (*desembrulha*) que la hace provenir del carbono, elemento presente en el aire que nutre a la rosa, pero también resurgirá en lo más profundo de la putrefacción de esta misma y de los seres —ciclo del carbono— en una nueva dimensión órfica del círculo de la vida y de la muerte.

El sistema analógico del último eslabón «o pássaro, da boca» resulta más complejo por la elipsis del término real del símil y del verbo que sirve de nexo entre los seres que sufren la transformación, y además porque Ferreira Gullar abandona las identidades lógicas y opta por analogías con componente irracional. La vinculación de la boca y el pájaro se establece porque el ave es símbolo ancestral del poeta, del ser que emite el canto. Surge otro miembro de este genuino *locus amoenus* que, lejos de ser la tradicional sede de encuentros amorosos, supone un recorrido por lo percedero. Las aves cobran un sentido figurado que las relaciona con la boca, metonimia de la palabra literaria.

La concatenación de imágenes en apariencia heterogéneas pero sujetas por semas comunes y asentadas en el carril del paralelismo con asideros anafóricos propulsa el ritmo versolibrista y refuerza determinados significados. La técnica abunda en los poemas de índole visionaria, por ejemplo los surrealistas,

tal y como estudiaron Amado Alonso (1998) en su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda* y Carlos Bousoño respecto a Vicente Aleixandre (1950, 1981). En esta estética abundan las denominadas metáforas hiladas, que Ferreira Gullar conoce porque la producción de estos poetas y la de cultivadores de este tipo de lenguaje deja huellas en su propia obra, aunque siempre evite el hermetismo. Al igual que mezcla lo «sucio» y lo hermoso en una amalgama que se ha relacionado con la poesía impura del manifiesto de Pablo Neruda, casa la asociación lógica y la irracional.

Como señalamos, la segunda parte del poema incluye una sucesión anafórica de adversativas que indican una oposición parcial al significado de la proposición precedente. Ya sin necesidad de subyacer a las imágenes, por consabido que sea su significado o por su gran expresividad, el tiempo se erige en protagonista y de ahí la repetición obsesiva del sustantivo en la secuencia «quando for tempo/ E é tempo todo tempo». En lugar de aclarar, tal insistencia conduce hacia un conceptismo de aire quevedesco por el uso disémico del vocablo. Ferreira alude al futuro, precisando con tono sentencioso que está implícito siempre en el presente, porque la acción del tiempo es incesante, según indica la aposición citada. Retoma el ámbito de las flores, ahora eligiendo una mínima parte, un pétalo, y por contraste una enorme porción cronológica, un siglo. La belleza de lo pequeño, la entidad de lo humilde no se consiguen con lo enorme, sino con lo minúsculo, con el minuto. En un solo minuto —obsérvese el refuerzo del adjetivo— abre un pétalo, no en un siglo. El lenguaje se repliega en una economía de medios y de ahí el políptoton sobre el verbo que contiene la acción clave: «fazer», «faz». Sin embargo, surge una inquietante *dubitatío* («ou não») cuyo sentido no se desvelará hasta el final del texto.

Los tres últimos versos del poema conservan la adversativa «mas» como llave para el rechazo a la destrucción que acarrea el *tempus aedax rerum*. En anáfora, refuerzan el giro semántico e imprimen una nueva estructura circular al texto, además de guardar la clave de poesía *engagé*: «la vida muda o morto em multidão». Mediante una brillante paronomasia que prueba de la pericia verbal de Ferreira Gullar, el muerto se convierte en multitud. Al igual que crecen las sílabas de la segunda palabra, una sola persona muerta se convierte en muchas. En la elegía al Che, este verso final compendia el elogio, pues pregona la vida de la fama habitual en predios elegíacos y asimismo la llamada a la lucha colectiva para vencer el mal, mensaje en la línea del carácter comprometido del poema general y del libro. El contexto aclara este vector significativo, pues en la parte VII se plantea la comunión de todos —el sujeto

lírico se incluye en la primera persona del plural— con la identidad del Che: «Súbito vimos ao mundo/ e nos chamamos Ernesto/ Súbito vimos ao mundo/ e estamos/ na América Latina». En las entretelas del planto se trenzan hilos de esperanza que provienen del carácter de Ferreira, optimista profesional según él confiesa (Guyot, 2008).

No obstante, y merced al carácter abierto de un poema que alberga una ambigüedad muy productiva semánticamente, es posible otra interpretación: si hay un muerto, el Che, puede haber multitud y por eso hemos de estar alerta. En este plano late un llamamiento implícito a evitar esta trágica e imparable multiplicación en cadena, eslabón último de las concatenaciones de la naturaleza marcadas desde el principio.

A estas alturas del poema, el mensaje se carga de trascendencia, porque se omite cualquier referencia explícita en forma de antropónimo o topónimo, tan habituales en las fases precedentes del texto. Existe una invocación a la solidaridad, al esfuerzo colectivo para refrenar el mal y la muerte. Esta voluntad conduce a una cierta victoria, que corre el peligro de no producirse y de ahí es sentido de la *dubitatio* «ou não». A pesar de la leve presencia humana en términos como «sonho» y «boca», ni siquiera emerge la voz lírica en primera persona, tan común en distritos líricos, porque el poeta se funde con el todo y con todos y no prima la individualidad. La tercera persona aporta otro empuje generalizador por el distanciamiento que sugiere y su matiz sentencioso. Se ha señalado que Ferreira Gullar supera la mera literatura política con tono panfletario (Luft, 2009) y —habría que añadir— lo consigue mediante procesos de generalización y trascendencia como el presente, logrado por el dominio de las técnicas compositivas, el conocimiento de la tradición y la propia audacia al articular la herencia y el uso del sistema expresivo⁴.

Sin desaparecer, la figura del Che Guevara, crucial en América Latina y mundialmente conocida, cobra vuelos similares a las grandes elegías: el padre de Jorge Manrique se desdibuja para el lector mientras crece la hermosa reflexión existencial que fluye en las inmarcesibles coplas de pie quebrado. Igual sucede con el personaje de Ramón Sijé en los versos que le dedica su amigo del alma Miguel Hernández, versos de los que el lector retiene el desgarró del

⁴ Sin embargo, otros estudiosos insisten en el tono demagógico de las ideas revolucionarias presentes en *Dentro da noite veloz*. En esta etapa, indican, Gullar grita como un revolucionario, como un activista, utilizando la poesía como arma (Cavalcante, Serra, 2012). Para esta fase de escritura, *vid.* Camenitz: 2006.

alma ante la pérdida. No interesa tanto el torero real muerto, Ignacio Sánchez Mejías, como el lamento lorquiano por la fuerza inexorable del *fatum adversum*. ¿Qué importan ya los datos históricos y biográficos del caballero Guillén Peraza, aquel que lloraron las damas canarias en el lejano final de la Edad Media?

El análisis de este fragmento de *Dentro da noite veloz* alerta ante la poesía comprometida de Ferreira Gullar que, además de transmitir un contenido político, encuentra vías expresivas que renuevan los terrenos hollados y en no pocos casos consigue trascendencia poética. El *ornatus facilis* no tapa un mensaje simple, pues el poema se abastece con los significados de palabras de amplio recorrido literario que se renuevan con la inclusión de otras en aras de imprimir un giro conceptual inusitado. Destacan la función de las imágenes en las que prima el encadenamiento de analogías y la maestría compositiva.

Referencias bibliográficas

- Akime Tawada, Erika (2011). «Ferreira Gullar, a inquietação de uma grande voz». En *Vocabulo. Revista de Letras e Linguagens Midiaticas*, II.
- Alonso, Amado (1998). *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Alvarado Tenorio, Harold (2004). «Introducción». En Ferreira Gullar, *Antología*, Alvarado Tenorio, H. y Hernán Gómez, H. (eds.). Bogotá: Arquitrave Editores.
- Barbosa Penha, Bianka (2008). «A vertigem solitária de um poeta a Traduzir-se». En *Anais do V Congresso de Letras de la UERJ*, São Gonzalo.
- Barrozo de Carvalho, Rafael (2014). *Ferreira Gullar: o percurso poético do vivido*. Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, Goiania. Publicado en 2015: Novas Edições Académicas.
- Bousoño, Carlos (1950). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Ínsula.
- (1981). *El irracionalismo poético (El Símbolo)*. 2.ª ed. Madrid: Gredos.
- Camenitzí, E. Z. (2006). *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan.
- Cavalcante, José Dino y Serra, Luís Henrique (2012). «O poema é uma coisa, que não tem nada dentro: reflexões metaliterárias na poesia de Ferreira Gullar». En *Terra Roxa. Revista de Estudos Literários*, vol. 23, 44-57.
- Ferreira Gullar (2011). *Bananas podres*. São Paulo: Casa da Palavra.
- Fonseca, Orlando (1992). «Alegoría: modernismo e maturidade na poetica de Ferreira Gullar». En *Revista de Letras*, 3, v. 3, 82-93.

- Fonseca, Orlando (1997). *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: USFM.
- (2008). «*Na vertigem do dia*». En Bianka Barbosa Penha (ed.), *Anais do V Congresso de Letras de la UERJ*, São Gonzalo.
- Guyot, Héctor M. (2008). «Entrevista con Ferreira Gullar». *La Nación*. Buenos Aires: ADN Cultura.
- Lafetá, João Luiz (2004). «Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferrerira Gullar». En *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades / Editora, 34, 114-212.
- Lausberg, Heinrich (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Luft, Gabriela (2009). «O poeta, o poema e a militancia poética: a produção de Ferreira Gullar em *Dentro da noite veloz*». En *Revista de Letras Norte@mentos*, 2, 3.
- Pires, Antonio Donizeti (2013). «Os Jogos frutais e o poema: natureza viva: natureza morta». En *Revista Travessias Interativas*, Ribeirão Preto, UNIESP, ed., V, 1-30.
- Skolvski, Vitor (1991). «El arte como artificio». En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 55-70.
- Turchi, Maria Zaira. 1968. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Villaça, Alcides (1984). *A poesia de Ferreira Gullar*, São Paulo. Tesis de doctorado en Literatura Brasileña. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.