

Ferreira Gullar: a ruptura e a recorrência

Maria Zaira Turchi*

Resumo:

O artigo pretende mostrar que, ao lado de rupturas, definindo mudanças radicais na poesia de Ferreira Gullar, há a recorrência de temas e de imagens em toda a sua obra. Com este objetivo, o estudo analisa o percurso poético entre *Toda poesia*, obras de 1950 a 1980, passando por *Barulhos* (1987), até chegar ao seu livro mais recente de poesia, *Muitas vozes*, de 1999.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. Poesia. Literatura brasileira.

No livro *Ferreira Gullar: a busca da poesia* (1985) realizei um estudo crítico sobre a obra poética do poeta maranhense publicada em *Toda poesia*, com poemas de 1950 a 1980. A tônica dominante na obra de Ferreira Gullar é a procura do sentido da poesia como expressão da existência e da descoberta do ser. Na busca permanente do significado da poesia para a compreensão da vida, o poeta rompe com formas já alcançadas, na esperança de dizer sempre mais. Assim é que Gullar vai de um extremo a outro: das experiências mais radicais com a palavra, com o verso, até à poesia de cunho político-social, voltando-se, finalmente, para o discurso da memória. Por isso dividi *Toda poesia* em três momentos significativos: o lirismo solitário, o lirismo solidário e a síntese da memória. A procura e a indagação permanentes provocam as rupturas e definem novos rumos. Há, porém, temas e imagens que voltam sempre, marcando a recorrência no imaginário poético de Ferreira Gullar. No presente artigo, pretendo retomar o referido estudo num contraponto com o livro mais recente de poesia de Ferreira Gullar, *Muitas vozes* (1999), fazendo referências também a *Barulhos*, de 1987.

Em “O lirismo solitário” refiro-me à fase das grandes experimentações no interior da linguagem poética, abrangendo *A luta corporal* (1950-1953), *O vil metal* (1954-1960) e *Poemas concretos/neoconcretos* (1957-1958). O poeta quer encontrar uma linguagem que, ao nomear, represente de maneira real o objeto ou a experiência a que se refere. O seu desejo é que a

* Professora de Literatura e Teoria Literária da Universidade Federal de Goiás, Doutora em Letras pela PUCRS. E-mail: zaira@cultura.com.br

poesia possa recuperar a intensidade do momento vivido, fazendo coincidir o tempo da experiência com o tempo da linguagem. Por isso, busca o tempo primordial, a essência, a origem. Neste processo de indagação e busca, a modificação da técnica poética torna-se quase uma obsessão. Tanto é verdade que a obra mais importante desta fase, *A luta corporal*, é também o seu único livro que apresenta subdivisões e não poucas. Em cada uma das sete partes, o poeta procura experimentar soluções diferentes, mas ao destruir a linguagem chega ao limite do silêncio.

O poema construído com lucidez e consciência de forma é o lugar onde o próprio fazer literário é pensado. O texto poético se torna, muitas vezes, linguagem e metalinguagem, indagação sobre a própria linguagem. Ferreira Gullar, ao publicar *A luta corporal*, paga seu tributo à palavra, voltando-se para os problemas da criação poética. A consciência de que a palavra é mera representação da coisa e não a própria coisa leva o poeta a buscar, na poesia, uma linguagem mais próxima da experiência primitiva, o momento anterior à palavra. O poema deveria fundir numa só totalidade linguagem verbal e experiência orgânica, para que a palavra tivesse a força do momento vivido. Em depoimento, o próprio Ferreira Gullar explica o título do livro da seguinte maneira: “Luta porque essa identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada. Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo” (Gullar, 1978, p. 43).

Os poemas de *A luta corporal* giram em torno da poesia e do poeta ou da dualidade homem/linguagem. A primeira série de poemas, “Sete poemas portugueses”, indica uma descida ao mundo mágico dos símbolos e mitos poéticos. Como afirma o próprio poeta (1965, p. 96), estes poemas são uma tentativa de encontrar a poesia em seu estado puro, encontrar a poesia onde ela nasce. O poema escolhido para abrir a coletânea é um convite para uma viagem:

Aqui se inicia
Uma viagem clara
para a encantação
(p.15).

Como nas lendas em que os heróis devem passar por caminhos difíceis, vencer provas, para chegar ao lugar onde o enigma pode ser desvendado, assim também o poeta se lança na aventura de encontrar a origem do mistério da criação poética. Ele não possui fórmulas mágicas, nem ajuda dos deuses. Deve ser ele só e sua palavra a ir em inventando os caminhos: “Caminhos não há/ Mas os pés na grama/ os inventarão” (p.18). É bastante significativo o uso da figura “pés”. Assim, os pés (versos, poemas) é que vão criar os caminhos que possibilitarão chegar ao centro do

fenômeno poético. A imagem dos pés, além de permitir a associação com a métrica latina, possui um significado simbólico de origem, de partida, mas também de chegada. Sendo o ponto de apoio do corpo, numa caminhada, o movimento começa e termina pelo pé. Se Ferreira Gullar quer encontrar a poesia em seu estado inicial, é necessário que invente o seu próprio caminho. Somente no poema, realização concreta, a poesia pode revelar-se.

Se em “Sete poemas portugueses” a ênfase está no momento mágico da criação, nos poemas seguintes o foco de luz volta-se para o produto, o próprio poema. “O anjo” (p. 26-27), por exemplo, se resume na procura desesperada da poesia e na desilusão do encontro – angústia do poeta que não descobre a solução para seu desespero nem mesmo na palavra que, não obstante, é tudo o que lhe é possível. A forma fixa dos poemas anteriores, com rimas regulares e versos metrificados, é substituída pela fragmentação dos versos, pela ausência de rimas e de ritmo marcado, num processo permanente de rupturas. Ferreira Gullar, ao dividir o poema em quatro partes, sugere os quatro movimentos distintos da criação poética: o encontro, a criação, a posse total, a morte. “O anjo, contido/ em pedra” (p. 26), como a inspiração no silêncio, está à espera de que alguém o descubra, não foge, não vai ao encontro de ninguém, não se entrega senão àqueles que o procuram. O anjo, na sua natureza etérea, ganha forma na pedra; a poesia, na sua matéria abstrata, ganha forma no poema. A inspiração, o clarão instantâneo, o lampejo do encontro – “Me ilumino!” (p. 26) – só aparecem após a agonia de uma longa procura, muitas vezes até inconsciente.

Quando a posse se dá, há uma transfusão de vida, a pedra fria é fecundada pelo ardor do poeta: “sua neutra existência se quebra” (p. 27). Opera-se, agora, uma verdadeira magia; a pedra se transubstancia em carne, o imóvel se põe em movimento, os olhos frios adquirem vida:

e os pétreos olhos
se acendem
(...)
a leve brisa
faz mover a sua
túnica de pedra.
(p.27)

A posse é o verdadeiro momento da criação. O anjo não é mais pedra, o poeta não é mais silêncio, tomou forma e vida, é o milagre da linguagem poética não pela sua essência quanto pelo seu poder de criação. Houve um equilíbrio perfeito entre as duas forças que são as componentes do poema, de um lado o encontro casual, a inspiração livre, aérea, indefinida, fantástica e do outro a força selecionadora e organizadora da

palavra fecundante recriada pela lucidez que fixa definitivamente a forma do poema. E subitamente, de modo fulminante, como a própria última estrofe – três curtos versos – tudo acaba, vem a morte. O encontro, a criação, a posse vitoriosa, tudo se transforma em tristeza, mais ainda, se transforma em morte: “O anjo é grave/ agora./ Começo a esperar a morte” (p.27).

A visão que brilhou, por instantes, não se transformou em vida a não ser no instante, breve instante, da inspiração, para voltar a ser novamente pesado e frio quando a inspiração se transformou em palavra. Ao usar o vocábulo “morte” como fecho do poema, o poeta nos revela todo o sofrimento da procura, da aspereza do caminho e a desilusão da posse que jamais poderá ser total, plena e definitiva. O anjo é vivificado, acorda de seu profundo sono, mas no mesmo instante perde a vida e o encanto. Daí a angústia do poeta, ao contemplar sua criatura, por aquela impotência de penetrar no âmago da palavra e por aquela impossibilidade de uma autêntica realização do lampejo inspirador.

Ferreira Gullar, que começou procurando a poesia no espaço dos mitos e símbolos poéticos, constata com pesar que o poema surgido desta imensidão íntima, uma vez realizado, perde a força inicial, é vão, sem sentido. Esta preocupação vem nitidamente expressa no poema “Galo galo” (p.28-29). O galo não consegue conter o grito que lhe escapa das entranhas. Porém, apesar da luta interior para sair, o grito não muda as pedras, a tarde, nem o próprio galo – “Vê-se: o canto é inútil”. Até que o canto se materialize, as dificuldades são grandes, seu corpo inteiro trabalha para isto, mas, uma vez lançado, “é mero complemento de auroras”. O canto do galo pode ser entendido numa analogia direta com o canto do poeta. O poema precisa nascer, não há como contê-lo. Porém, uma vez concluído, é vão, inútil. Não modifica nada. É esta a conclusão a que Ferreira Gullar chega também no poema “As peras” (p.24-25):

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?
(p. 25).

O encadeamento linear do verso cede lugar às rupturas imprevistas, dando ao poema um ritmo que sugere a própria cena representada. Há, desde já, um aproveitamento do espaço branco da folha na sugestão visual, recurso que vai ser explorado à exaustão nos poemas Concretos/Neoconcretos. Vemos e acompanhamos a postura majestosa e a marcha lenta do galo, caminhando de um lado para outro:

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.
(...)
Anda
no saguão.
(p.28)

Os poemas “Galo galo”, “As peras”, “A avenida” passam a buscar a poesia no mundo real, nos objetos mais corriqueiros do cotidiano. O tema central é o confronto entre a angústia do homem diante da vida e da morte e a indiferença das coisas e dos animais que cumprem o seu ciclo natural. O galo anda no saguão e sua existência independe de seu canto. Ele pára, olha, volta, inclina a cabeça, porém, as questões “ – que faço entre coisas?/ – de que me defendo?” (p.28) são, na verdade, do eu-lírico. A galinha, que antes ciscava no quintal, também não viveu a angústia de pensar na morte que estava por vir. Apenas: “Cis-/cava. Olhava o muro,/ aceitava-o, negro e absurdo” (p.30). Atente-se para o corte brusco do verso no interior da própria palavra. Em *Cultura posta em questão*, Ferreira Gullar, ao falar do poema “A galinha”, vai dizer que a “morte é a cessação dos movimentos, do medo, da cintilação do corpo: um sono sem sujeito que se dorme em lugar nenhum”. A preocupação com o “Onde? Onde?” (p.30) é do sujeito, do eu-lírico. Em “As peras” é, também, o tema da angústia do homem diante da precariedade da existência, em oposição à indiferença das frutas que desconhecem a proximidade do fim e, apenas, esperam no prato o seu apodrecimento: “se consomem no seu doirado sossego” (p. 37).

Em outros poemas, por exemplo em “Os jogadores de dama” (p. 56-57) e o “Abismo da verdura” (p. 64-65), Ferreira Gullar, tentando fugir ao racional, experimenta entrar no ilogismo, romper bruscamente com o código. O poeta justapõe frases que se ligam de maneira inconseqüente, transgredie a noção convencional de causa e efeito, viola a pontuação, fragmenta versos, ultrapassa o limite da palavra. Atrás do discurso desarticulado, porém, aparece, ainda, a preocupação com o “tempo soprando no tempo” (p.56), com a morte. As pessoas se encontram diante da vida como jogadores de dama, precisam jogar até o cheque mate. A angústia do homem deriva da consciência de ser lançado ao mundo para o fim, preocupações que têm ressonância na filosofia existencialista, difundida a partir dos anos 40, numa Europa destruída pela guerra.

“O abismo da verdura” (p. 64-65) antecipa a direção dos dois últimos blocos de *A luta corporal*: “Nada reterá a figura do corpo, que só a palavra, o seu secreto clarão, ilumina; ou a alegria do exercício” (p. 64). Nos poemas da série intitulada “A fala”, há um novo alento de que a

existência só se manifesta através da palavra, retardando no poeta o silêncio diante da impossibilidade de escrever. Como o próprio título indica, são também metapoemas que tentam explicar o próprio fazer poético; o fundamental é escrever o poema para que ele fixe o instante. O poeta não é mais apresentado como espectador desnecessário das coisas que cumprem seu ciclo, mas é o único que, através da palavra, pode fazê-las reviver. A palavra poética restitui a vida ao que já morreu: “As asas da vida aqui se desfazem/ e mais puras regressam” (p.97), ou, então, “Sobre a poeira dos abraços/ construo meu rosto” (p.99)

A luta corporal é uma experiência poética organizada numa seqüência temporal e gradativa nas experiências mais radicais com a forma poética. Os poemas rimados e metrificadas do início, até alguns sonetos, dão lugar a uma linguagem poética totalmente fragmentada, violentada, desagregada, caminhos que vão levar o poeta a anunciar o fim da poesia. *A luta corporal* é um livro feroz, travado no presente, no real, no aqui e agora. *O vil metal*, porém, é um livro melancólico que apela para um tempo mítico, fora do presente, reunindo poemas esparsos, que não aparecem sistematizados ou organizados cronologicamente. Em menor quantidade e bem mais cristalinos, constituem um momento de transição. No entanto, apesar das diferenças significativas, os dois livros assemelham-se na recorrência de indagações sobre a poesia e sobre a existência, mediadas pela linguagem. Temas antigos são retomados, a partir de uma visão mais tranqüila, quase irônica, sem grandes transbordamentos de angústia, como no livro anterior. A metáfora – vil metal – é, sem dúvida, uma alusão à poesia que, apesar de não conseguir guardar o brilho do momento vivido, e neste sentido é vil, sem valor, ainda assim resiste, como metal, e se faz presente, inevitavelmente. Apesar da consciência angustiante do fim, o poema “O escravo” (p. 149) reafirma a certeza de que só a palavra poética pode sustentar o tempo, só ela é capaz de deter a morte:

Mas eu sei que a única haste do tempo
é o sulco do riso na terra
- a boca espedaçada que continua falando.
(p. 149).

Ao enveredar pelo Concretismo, Ferreira Gullar não abandonou suas antigas imagens e obsessões. Aliás, a participação no movimento concretista não se dá por acaso. A crise da linguagem poética já vinha se manifestando em sua obra através da busca de uma expressão mais próxima do objeto real, bem como do desejo de romper com a sintaxe linear e unidirecional. Estas preocupações vão aproximá-lo do Concretismo do qual se afasta em seguida, por discordar da proposta teórica do movimento quanto à objectualização do poema e quanto à noção de espaço e tempo como relações exteriores entre palavra-objeto.

Insatisfeito com a proposta teórica dos concretistas de São Paulo, Ferreira Gullar, juntamente com outros artistas, lança o Neoconcretismo, cujos propósitos estão expressos no “Manifesto Neoconcreto” (In: TELES, 1978, p. 348): “ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a a sua condição de ‘verbo’, isto é de modo humano de representação do real (a poesia neoconcreta se abre em duração)”. Ferreira Gullar passa a desenvolver sua experiência, rompendo com a forma convencional e criando obras chamadas pelos neoconcretistas de “não-objetos” cuja existência só adquire sentido diante da ação direta de um sujeito, “o poeta tem a palavra mas já não tem um quadro estético pré-estabelecido onde colocá-la habilmente. Ele se defronta com ela desarmado, sem nenhuma possibilidade definida mas com todas as possibilidades indefinidas” (GULLAR, “Teoria do não-objeto”, 1960).

Essa experiência foi cedo abandonada pelo poeta, encerrando-se, assim, uma fase da obra de Ferreira Gullar em que a poesia é constantemente colocada diante da impossibilidade da palavra poética e do limite da própria existência humana. O poeta maranhense, em *A luta corporal*, em *O vil metal* e nas experiências de vanguarda paga o seu tributo à linguagem, alcançando o que chamou Hugo Friedrich (1978) de “tensão dissonante”, como objetivo da lírica moderna, ou seja, a união em todos os níveis (sintático, morfológico, temático) de possibilidades excludentes, dissonantes, causando uma tensão no interior do fenômeno poético. Em 1986, Ferreira Gullar publica o livro *Crime na flora ou Ordem e progresso*, escrito 30 anos antes, no período em que o poeta chega às experiências últimas com a linguagem e não se sente mais capaz de fazer poesia. Esse livro que não foi incluído em *Toda poesia*, representou para o poeta um recomeço, em que literatura e loucura se misturam num discurso delirante feito logicamente de modo metódico e lento; trata-se de recomeçar dos escombros, do fim decretado à poesia e ao sentido da vida.

O momento histórico e político brasileiro faz com que Ferreira Gullar mude de direção, abandone as experimentações no campo da expressão e volte-se para a realidade concreta. Numa linguagem direta e despojada, passa a falar das injustiças sociais, da miséria, da fome, da desilusão, do regime que oprime, da liberdade e da alegria que não existem. *Dentro da noite veloz*, com poemas escritos no período de 1962 a 1975, é uma obra engajada política e socialmente, que se encontra comprometida em denunciar a realidade presente, mas que não esquece a sua condição de arte. Os poemas, embora altamente engajados, beneficiam-se da luta anterior em busca de uma palavra poética mais densa de significado.

O tempo/história vai retirar Ferreira Gullar da preocupação com as questões metafísicas, o tempo/existência, e com as questões metalingüísticas, o próprio fazer poético. Década de 60, anos significativos na história do Brasil, o poeta atende ao chamado do momento políti-

co e transforma sua poesia em arma de luta e resistência. Os poemas de *Dentro da noite veloz* exprimem a realidade político-social brasileira, de uma época contundente na nossa história. O poeta, na sua incessante busca da poesia, vai encontrá-la agora na denúncia do cotidiano sofrido das pessoas e da ausência de liberdade; na clara participação política, com a firme convicção de que sua palavra poética pode auxiliar na mudança da sociedade. O poema passa a ser um ato de solidariedade humana e um compromisso histórico.

Ferreira Gullar mantém-se ligado ao momento histórico, participando ativamente do processo político-cultural brasileiro. Faz parte do CPC da UNE, sendo considerado um dos principais teóricos do movimento, discutindo a problemática do nacionalismo e da cultura popular no seu livro *Cultura posta em questão*. Sua participação como poeta é também expressiva, escrevendo poemas de caráter didático-revolucionário, dentre os quais alguns são publicados em *Violão de rua*. O volume I contém dois romances de cordel, o volume II possui quatro poemas, sendo apenas um, “A bomba suja” (p.218), incluído em *Dentro da noite veloz*. Todos trazem uma mensagem final de esperança – a crença numa revolução que vai trazer justiça e eliminar as diferenças sociais. O poema “A bomba suja” possui um ritmo próximo do cordel, rimas regulares e linguagem clara e direta, seguindo o objetivo de provocar mudanças.

O golpe militar de 64 e o estreitamento do cerco em 68 sufocam o clima de euforia, otimismo presente nas manifestações culturais do país. O fracasso da esperada revolução popular, desfaz os sonhos e traz às bocas um gosto amargo de derrota. Ferreira Gullar tem seu período em que predominam a euforia e a crença na vitória ou, pelo menos, a confiança que incita à luta. No entanto, com os acontecimentos políticos, o tom de seus poemas passa a ser outro, mais reflexivo e melancólico. Embora alguns poemas incluídos em *Dentro da noite veloz* ainda estejam bastante ligados aos ideais políticos postulados no Manifesto do CPC, a maioria dos poemas, mesmo engajados às questões sociais, valorizam a questão estética. A poesia é arrancada das palavras e frases simples, aparentemente banais, do cotidiano em que o poeta está inserido. Ferreira Gullar abandona a linguagem dos cantadores das feiras do Nordeste dos *Romances de cordel* para reassumir sua própria linguagem de poeta marcado por fortes experiências com a palavra poética.

O livro *Dentro da noite veloz* vive, não há dúvida, sob o signo de um contido pessimismo exatamente porque o senso dramático da existência se entrelaça com aquele da história. Após as decepções de 64/68, o entusiasmo só pode cair por terra, dando lugar a uma visão mais pessimista, ou quem sabe, mais realista do mundo. O sonho idealizado de uma mudança rápida, geradora de condições mais humanas de vida para o povo oprimido, cede lugar a uma reflexão madura e consciente. Não se trata, contudo, de um pessimismo sem saída; o fracasso não impede a exaltação

da luta. O poema “Maio de 1964” (p. 231) é um exemplo perfeito do que ocorre nesta fase da obra de Gullar. Como o próprio título já diz, o poema foi escrito em maio de 1964, logo após o golpe de 31 de março. O país se encontrava debaixo da ditadura e não havia nenhuma razão para alegria. Os fatos rotineiros como a tarde na leiteria entre “iogurtes, coalhadas, copos de leite”, a tarde nos “subúrbios de ferro e gás” misturam-se aos fatos políticos – o ato institucional, os amigos presos. O poeta, na sua individualidade, coloca-se diante de si mesmo e do mundo, numa atitude reflexiva sobre os acontecimentos coletivos e, neste sentido, a imagem do rosto refletida no espelho é extremamente significativa e poética. Outro exemplo é o antológico poema “Dois e dois: são quatro” (p. 234), em que mais uma vez se faz presente a certeza das dificuldades existentes, mas não se configura o pessimismo derrotista, sem opção. Enquanto houver o desejo de viver, haverá sempre a vitória da vida contra o nada, o vazio que significa a morte do ser.

Em *Dentro da noite veloz* é importante observar a recorrência da palavra vida em praticamente todos os poemas, em oposição à frequência com que a palavra morte aparece em *A luta corporal* e *O vil metal*. Para o indivíduo, visto isoladamente, a única verdade, aquela da qual ele não pode fugir, é a morte. O canto coletivo, porém, vê a multiplicidade das vidas humanas. O universo não acaba com a morte de um, porque há muitos indivíduos para continuar a obra de levar o mundo adiante. As tarefas de cada ser vão sendo completadas por outros seres e assim por diante. Esta é outra lição da história. No poema dedicado a Che Guevara, Gullar mostra como a morte do herói deixa de representar fim para ser começo. Ele morre fisicamente, mas sua luta perdura, através da carga vital de seu exemplo, e é continuada por outros.

No poema “Dentro da noite veloz” (p. 259), título que de tão significativo foi escolhido para denominar o livro todo, é narrada a morte de Che Guevara. Trata-se de um poema que não é apenas lírico, mas também épico e dramático. Épico porque, através da apresentação de fatos, vai sendo contada a morte, quase lenda, do herói, quase mito que, embora não vencendo a batalha na quebrada de Yuro, ainda assim resulta vitorioso, pois seu exemplo de vida transforma sua morte em eco de resistência e luta que se faz ouvir em toda a América Latina - “a vida muda o morto em multidão” (p. 266). O poema que é dividido em partes, cada uma enfatizando um episódio, uma circunstância, inicia-se fixando o lugar e a hora: “Na quebrada do Yuro eram 13,30 horas” (p. 259). Logo adiante uma contradição, bem ao estilo de Gullar: “Na quebrada do Yuro não era hora nenhuma” (p. 259). Outros versos vêm esclarecer o impasse: “Não era hora nenhuma/ até que um tiro/ explode em pássaros/ e animais” (p. 259). Na verdade, até que um tiro seja fatal para Che Guevara, transformando esta data, esta hora, este local em história.

Em *Dentro da noite veloz*, manifesta-se uma linguagem clara que não se perde nos emaranhados da forma, mas extremamente poética, em que a exploração de um camada fônica, de uma camada visual, de recursos lingüísticos variados consegue captar a realidade cotidiana, dura, difícil, mas que sobrevive sob o signo da esperança. O poeta não está mais interessado em fazer do poema o lugar de reflexão sobre o próprio fazer poético. Não é uma teoria poética que lhe interessa, mas é a vida e o homem. O poema “A poesia” (p. 287-289) vai representar a síntese de seu pensamento estético na época. Ironiza teorizações formuladas em fase anterior, como o Concretismo, critica também os hermeneutas, os cientistas da linguagem que “esquartejam Púchkin e Baudelaire”, bem como zomba da visão da poesia pura, aquela que não tem vínculos com a realidade cotidiana, portanto, “flor sem haste”, aquela que “não tem passado nem futuro”. É também com bastante ironia que introduz no poema, a conhecida estrofe da cantiga popular: “O anel que tu me deste...”. Com as perguntas desconfiadas, contradiz a cantiga, logo após sua recitação: “Era pouco? era muito?”. O amor não passa só porque é pouco, pode ter sido intenso, mas passa como tudo no mundo, como “a infância passa/ a ambulância passa”. E se tudo passa, o poema não deve ter a pretensão de eternizar as coisas (antigos temas com roupagem nova), mas deve falar o dia, o presente, na esperança de que, como tudo muda, a palavra possa ser fogo para destruir a realidade que aí está e ajudar na transformação do mundo.

Ferreira Gullar conclui o poema com três palavras apenas, ditas uma de cada vez, para ressaltar melhor a força que elas contêm: “poesia/ paixão/ revolução”. Está formulada sua nova concepção de poesia - poesia é o que comove. O que lhe explode no coração, nesta fase poética, é o desejo de revolução, de mudança da realidade presente, paixão que anima a substância de seu fazer poético e que se encontra, agora, no cotidiano, em cada esquina, em cada ponte onde se defrontam o homem e a fome, os povos oprimidos e os opressores, o sofrimento, a angústia e a esperança.

Poema sujo, escrito em 1975, quando Ferreira Gullar estava no exílio em Buenos Aires, marca o início de uma nova fase, a poesia diante do tempo/memória. Depois de ter buscado a poética da palavra e a poesia na participação política, volta-se para a infância passada em São Luís. O poeta tenta reconstruir o que foi sua vida até aquele momento, a vida da gente de sua terra e o que significaram suas experiências poéticas em relação a tudo isto.

A opção do poeta, exilado político, longe da pátria, sofrendo na carne e na alma o desmoronamento do seu mundo, é tentar reconstruí-lo, juntando os pedaços que a memória lhe oferece. *Poema sujo* representa uma espécie de biografia do poeta, não apenas sua vida física ou sua vida sentimental, mas a síntese de seu pensar e de suas angústias existenciais.

As lembranças e os sentimentos fluem livremente, enchendo os espaços antes ocupados pelos desafios metalingüísticos ou pelos problemas sociais. A infância, a família, a cidade, as pessoas, as coisas, o tempo, o espaço, o sofrimento, as pequenas alegrias vão participar da reconstrução de um todo.

Todo o poema é uma simultaneidade de fragmentos de fatos e meditações que se justapõem, se misturam e se entrelaçam, para formar uma visão final única. O processo de montagem utilizado pelo poeta se revela a partir das primeiras páginas, onde as seqüências relativas aos diferentes temas se sucedem intercaladas: ponto de partida, um fato real, clara ou discretamente referido, como um trampolim para o mergulho no mundo imaginário e, inversamente, a especulação metafísica como referência de coisas e fatos materiais. No primeiro trecho selecionado esta técnica já pode ser percebida:

Quantas tardes numa tarde!
e era outra, fresca,
debaixo das árvores boas a tarde
na praia do Jenipapeiro
Ou do outro lado ainda
a tarde maior da cidade
(...)
ah quantas só numa
tarde geral que cobre de nuvens a cidade
(p.315).

A meditação sobre a matéria-tempo – a tarde, geral, e as tardes, individuais – provoca a lembrança da tarde da infância na praia do Jenipapeiro. A tarde geral na cidade e as tardes em cada sobrado, quitanda, quintal, ou na cozinha de Bizuza, figura ligada à infância de Ferreira Gullar em São Luís. Lugar, personagem, meditação não se entrelaçam, apenas, mas fundem-se entre si numa nova imagem.

A lembrança, vivificada pela saudade, vai apresentar o pai, pacata figura de comerciante, de pacata cidade, amigo de todos, através de fatos acontecidos e cenas revividas como a viagem de trem: “meu pai levava a maleta/ eu levava a sacola” (p. 318), “meu pai (que já não existe)/ me fez sentar a seu lado” (p. 319). A descrição da viagem, o barulho, o movimento do trem são sugeridos por construções estilísticas e imagens que levam diretamente a Manuel Bandeira. Ferreira Gullar serviu-se conscientemente de um texto já conhecido, na elaboração de outro texto, sem se preocupar em apagar os traços comuns. Mas, a criação poética, apesar do intertexto, ainda é original: o trem de Bandeira serve como texto de referência, deixando, contudo, inalterada a estrutura do trem de Gullar. Se em ambos encontram-se onomatopéias com o mesmo poder de represen-

tar a velocidade, a força e, sobretudo, o ritmo de um trem em sua corrida através das campinas, Ferreira Gullar, através de uma opulência e variedade de formas, ritmos, sons, aceita o desafio de superação do modelo.

O trecho da viagem de trem exemplifica outro processo estilístico freqüente em *Poema sujo*: a repetição. A repetição insistente de sons iguais, bem como de palavras iguais em forma de anáfora, tem um poder intensificador. A expressão “lá vai” repetida quatro vezes no início de cada verso, proporciona um apelo de ordem emocional de modo a estimular um ritmo interno que fatalmente se transforma em melodia:

lá vai o trem com o menino
lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar
lá vai o trem sem destino
pro dia novo encontrar
(p. 316).

É para ser cantado, como, de fato, entre parênteses, aconselha o poeta – “(Para ser cantada com música da Bachiana n.2, da Tocata, de Villa-Lobos). Sugestão acatada por Edu Lobo que, num de seus discos, canta o trecho, agora transformado em canção com o título de “O trenzinho do caipira”.

A idéia de que, em geral, a repetição situa as coisas no plano da emoção vem confirmada em: “adeus meu grupo escolar/ adeus meu anzol de pescar/ adeus menina que eu quis amar” (p.317). Apenas a enumeração de “meu grupo escolar”, “meu anzol de pescar”, “menina que eu quis amar” não seria capaz de dar à série a afetividade que lhe empresta a repetição anafórica com “adeus”. A simples acumulação de três idéias sucessivas se dirige à inteligência, no entanto, “adeus” repetido três vezes, antes de cada uma das imagens, se dirige ao espírito, é pura emoção. A anáfora tem esse poder de recriar e dinamizar a linguagem poética. Com os fragmentos que se acumulam na memória do poeta, ele vai reconstruindo a atmosfera da infância passada.

Na reconstrução de São Luís do Maranhão, no tempo e no espaço, o poeta utiliza a mesma fórmula do embricamento da descrição de sua cidade com as meditações que o atormentam. Há uma imagem da São Luís física de sua infância que a memória, com carinho, vai reconstruindo pedra por pedra, ruas e becos, praças e jardins, bairros e fábricas, ônibus e trens. Há, também, a São Luís revisitada pelo adulto, quando as pessoas e os lugares não correspondem mais aos que ficaram impressos na sua mente infantil. Uma terceira vista da cidade é a São Luís criação poética, aquela que o poeta carrega consigo, que vive imutável dentro do mais profundo de seu ser – não é ele que habita a cidade, mas, ao contrário, é

habitado por ela permanentemente: “a cidade está no homem/ que está em outra cidade” (p. 387). É esta terceira imagem de São Luís, a poética: mais bonita do que os cartões postais, do que os guias turísticos e mais verdadeira do que a própria existência real,

A cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
(p. 288).

Como síntese da vida e da obra do poeta, *Poema sujo* reúne, além das lembranças de fatos e lugares da infância, indagações filosóficas recorrentes em toda a sua obra e experiências poéticas anteriores. No poema, a história e a crônica se misturam e se confundem, os fatos do dia-a-dia se transformam em símbolos universais. Há uma espécie de transcendência que se dá pelo encadeamento das coisas umas às outras no plano da realidade - a pera transcende da pera por se relacionar com a casa; a casa transcende da casa por se relacionar com a rua que, por sua vez, transcende por se relacionar com a cidade, e assim por diante. Todo ser humano necessita de alguma forma de transcendência, para enfrentar o limite físico imposto pela morte. A forma de transcender em *Poema sujo* manifesta-se na medida em que as coisas relacionadas umas às outras vão criando uma totalidade que ultrapassa o limite individual. A intensidade e a densidade lírica deste poema, que não tem começo nem fim, em que o passado funde-se com o presente, o exílio transforma-se em presença, o circunstancial em universal, a metafísica em física, fundamenta-se no arbítrio da memória.

Depois de *Poema sujo*, o poeta reaparece sempre novo e sempre antigo, com o livro *Na vertigem do dia*. Ao lado de guinadas bruscas que foram sendo apontadas a cada nova fase, foi-se firmando o caráter de poeta coerente e contínuo nos seus temas e imagens. O poema “Morte de Clarice Lispector” (p.402) tematiza, novamente, a situação relacional dos seres que não vivem o mesmo tempo – os muitos dias num só dia: Clarice sendo enterrada, o poeta no táxi indo para Botafogo, as pedras e as nuvens indiferentes a isto. Sobre a relação entre as várias existências, cada uma cumprindo o seu tempo/duração, incide, mais ainda, o poema “Bananas podres” (p. 412- 422), em que reaparecem também imagens de São Luís: o mar, a quitanda, a casa, a cozinha, e sempre o tempo, que tudo determina, existência, história e memória. Enfim, os temas de *Na vertigem do dia* são recorrentes em toda a sua obra – a podridão inserida no tempo e a velocidade nos dois, a constante da miséria e a exploração do homem, o erotismo com seus símbolos de sempre de mãos dadas ao tema político que, por sua vez, está imbricado no tema de seu fazer poético.

Apesar da identidade dos temas, muda a forma e muda, sobretudo, a consciência do poeta – a vida é contemplada, agora, através do olhar de um homem mais refletido e menos intransigente. Os temas, por sua vez, não perderam a força inicial, adquiriram outra dimensão que a maturidade pode oferecer. Exemplar, neste sentido, é o poema “Traduzir-se” (p. 437) que se resolve numa dialética de opostos perpetuamente em luta: todo mundo e ninguém, multidão e solidão, ponderação e delírio, rotina e espanto, vertigem e linguagem. A forma segura e definitiva revela o alto grau de clareza a que chegou Ferreira Gullar na sua busca incessante de poesia; revela a quantidade de história íntima amadurecida que se encontra na definição de seu fazer poético, definição formulada em nova pergunta que ainda não encerra a busca, por que sem resposta:

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?

(p. 145).

O problema da relação entre os três tempos do poeta – o solitário, o solidário, a síntese da memória – deve ser estruturado à luz desta autenticidade que se resolve no poema em termos de continuidade: cada tempo não possui um significado estático, mas dialético. As rupturas apresentadas na tríplice divisão deste trabalho não significam que se negue ao poeta um caráter coerente e contínuo. A inspiração poética que mergulha em si à procura da palavra essencial não é diferente daquela que vem do íntimo à superfície à procura dos homens. O olhar para dentro e o olhar para fora se completam como construção de um movimento dialético que possibilita a permanente indagação.

Publicado sete anos depois, o livro *Barulhos* reúne poemas escritos entre 1980 a 1987, nos quais ecoam os temas recorrentes em toda a sua obra sobre o tempo da existência humana, sobre a morte, sobre a gênese do poema. No entanto, os poemas testemunham a maturidade, uma poética que se permite a dúvida, a incerteza, os poemas estão repletos de interrogações, e uma aceitação da dor e da inexorabilidade do tempo. Essa mudança anunciada em *Barulhos* consolida-se em *Muitas vozes* em que a dicção poética se torna mais prosaica e mais reflexiva. A recorrência de temas e imagens obsessivas em toda a sua obra: a podridão inserida no tempo e a morte nos dois (bananas podres, peras, as frutas que amadurecem); o fazer poético, o poeta, o poema; as vozes e os barulhos, tudo retorna numa nova dimensão poética, mais prosaica, mais “ao rés da fala”, como o próprio poeta denomina uma das divisões do livro. Nesse sentido, é interessante comparar o último poema de *A luta corporal* que se

inicia com o verso “negror n’origens” e o poema “Q” el bixo s’esgueirando assume o tempo” (p. 33), de *Muitas vozes*. O poema de *A luta corporal* é bastante enigmático; o discurso é desagregado, mutilado, fragmentado. Em alguns momentos a oralidade se impõe, em outros, a justaposição de sons que nada formam de compreensível.

Em entrevista a mim concedida em abril de 1982 (TURCHI, 1985, p. 70), o poeta referiu-se a uma chave para a decifração do poema: o mundo animal e o vegetal são colocados em confronto. A experiência vivida num sanatório em Correas foi uma explicação fundamental, à época, para que eu compreendesse o poema como uma tentativa de mostrar essa ligação obscura, indecifrável entre o mundo animal e o mundo vegetal, o galo e a flor “crista de galo” que se misturaram no jardim. O poema de *Muitas vozes*, que conserva das experimentações com a palavra apenas o título, decifra e revela o poema de *A luta corporal*, numa linguagem direta, objetiva, prosaica que chega mesmo a abalar conceitos sobre linguagem poética.

Que novo tempo é este de *Muitas vozes*? Certamente, não é o tempo do lirismo solitário, marcado pela luta com a palavra, com a construção poética, com as questões existenciais, não é tampouco o tempo do lirismo solidário marcada pela luta comum contra a fome, a opressão, nem mesmo o tempo da síntese da memória, sobrevivência do sujeito exilado. Através da memória declarativa, da memória episódica ou da lembrança dos acontecimentos passados o sujeito tem o sentimento da continuidade temporal, da duração – memória/ identidade – lembranças autobiográficas sobre as quais se apóia a construção da identidade. *Muitas vozes* não é memória, é muito mais sensação, impressões sensoriais, em que os versos trazem lampejos, uma memória estilhaçada, trazendo à tona cheiros, imagens, sons, como se pode perceber no poema “Evocação de silêncios” (p. 24-30).

O tema da morte atravessa todo o livro, no entanto os poemas não são depressivos, nem melancólicos. Há o conhecimento da morte e a serena aceitação do inevitável fim, mas há também a celebração da vida. O imaginário poético em *Muitas vozes* não possui uma atitude de luta e revolta, nem tampouco uma atitude dramática que busca a mudança, o que há é uma aceitação da morte, aliada ao gozo do instante, da vida presente. Para Gilbert Durand (1989), a produção imaginária é uma defesa contra o prospecto brutal da morte, em outras palavras, a função do imaginário provém de uma relação do homem com sua circunstância de ser mortal e o desejo de escapar a ela. O imaginário demonstra três atitudes diante da morte: uma atitude heróica, de luta contra o prospecto brutal da morte; uma atitude dramática, sintética, de perceber o fim como um novo recomeço; uma atitude de eufemização diante da morte. Em *Muitas vozes* predomina esse imaginário eufemizante em que vida e morte fundem-se num mesmo gesto, como se pode observar no poema “Aprendizado” (p. 45).

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

Agora porém
depois de
tudo
sei que
apenas
morro

sem ênfase
(p. 45)

Se em “Galo galo” (*A luta corporal*, p. 28) o canto é inútil, porque o galo vai morrer, o poeta se debate diante da impossibilidade e da frustração de o canto não sobreviver à morte, em “Lição de um gato siamês” (*Muitas vozes*, p. 49) o poeta aceita a precariedade da existência e procura encontrar a permanência no transitório, o que justifica e dá sentido à vida:

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

A medida e a contemporaneidade de Ferreira Gullar podem ser percebidas no conjunto de sua obra que não se reduz à participação em movimentos literários ou políticos, mas liga-se à categoria universal dos temas e modos mais angustiantes da alma humana: fuga e resistência, indiferença e amor, memória e espera. Trata-se da busca desesperada da poesia como forma de compreender o mundo e os seres, de transcender o limite temporal da existência. Como afirma o próprio poeta (1978, p. 30): “Sei que para o impasse da poesia e do homem não há soluções definitivas: pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao

desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens”.

Recebido em abril de 2005

Aprovado em abril de 2006

Title: Ferreira Gullar: rupture and recurrence

Abstract:

The aim of this article is to analyse the ruptures and transgressions in terms of literary forms and the recurrence of images and themes in the poetry of Ferreira Gullar, considering the poems published in *Toda poesia* (1950-1980), *Barulhos* (1987), and finally focusing on his most recent book of poems, *Muitas vozes* (1999).

Key-words: Ferreira Gullar. Poetry. Brazilian Literature.

Referências:

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

— —. *Barulhos*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1987.

— —. *Muitas vozes*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1999.

— —. *Uma luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

— —. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

— —. *Teoria do não-objeto*. Rio: Edição SDJB, 1959.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.

TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: presença, 1985.