

FERREIRA GULLAR E A PALAVRA POÉTICA

Thereza da C. A. Domingues(CES/JF)

RESUMO

A partir de conceitos do autor sobre arte e, particularmente, sobre poesia e sua própria obra, emitidos em **Cultura posta em questão, Uma luz do chão e Vanguarda e subdesenvolvimento**, procura-se evidenciar a posição estética de Ferreira Gullar, em relação à palavra poética.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Poesia; Ferreira Gullar; Palavra poética.

RÉSUMÉ

À partir des concepts développés par Ferreira Gullar sur l'art et, tout particulièrement, sur son oeuvre et la poésie, présents dans **Cultura posta em questão, Uma luz do chão et Vanguarda e subdesenvolvimento**, on met en relief la position esthétique de l'auteur en ce qui concerne le mot poétique.

Mots-clés: Littérature Brésilienne; Poésie; Ferreira Gullar; Mot poétique.

* * *

1 INTRODUÇÃO

A obra de todo poeta significativo constitui um universo verbal, pois o artista lança mão de palavras do cotidiano usadas nas situações as mais diversas e lhes dá um sentido novo, engendrando seu próprio código. Partindo dos livros de poesias de Ferreira Gullar, de suas entrevistas e de seus ensaios, traçaremos uma linha evolutiva de seu fazer poético¹. O método adotado foi o da leitura sucessiva de sua obra. O poema concluído é único e fala por si. Porém, uma vez findo, encontra-se aberto a diferentes leituras e só ganha sentido na voz de um leitor.

O ato de ler, [...] funda a verdade da literatura. Porque, de fato, a página é rasa e a palavra não é mais que um rabisco impresso nela. Só a carência de outro homem pode oferecer um corpo onde de novo se faça vida o que o poeta falou. (ULC, p.42)

“Empregaremos, a partir daqui, as seguintes abreviaturas para citar os livros de Ferreira Gullar: **uma luz do chão - ULC; Cultura posta em questão - CPQ; Vanguarda e subdesenvolvimento - VS; Augusto dos Anjos - AA; Toda poesia - TP.** Após as abreviaturas, indicaremos apenas os números de páginas.”



Como postura teórica, não tomamos por base nenhuma orientação preestabelecida. Utilizamos todos os meios disponíveis, uns para situar a obra dentro de um contexto social, outros para entendê-la como criação literária. Assim, a lingüística, a estilística, a sociologia, a história e a psicologia serviram de disciplinas auxiliares para atingirmos nosso objetivo, sem esquecer que a própria obra de arte determina o seu caminho, impõe seu próprio método: “Pode-se afirmar, portanto, que, levadas em conta as condicionantes histórico-culturais, o fator decisivo na criação literária e artística é a personalidade do autor” (ULC, p.36)

Uma fonte preciosa para a exegese da obra gullariana é o próprio autor, tanto em seus livros de ensaios sobre poesia e arte, quanto em longas entrevistas do poeta maranhense, em que ele chega a explicar a gênese de alguns poemas. (Cf. ROSSIGNOLI, 2005, p.13). Por isso, nosso primeiro pensamento foi o de denominar estas reflexões de “Ferreira Gullar por ele mesmo”, como é hábito entre os estudiosos franceses.. Entretanto, além das observações do poeta, estamos utilizando as de outros críticos e a nossa própria. Mas, diante de obra tão vasta, sentimos a necessidade de desdobrar este artigo em duas partes, a primeira, que inclui a obra do poeta até 1980, com a publicação de **Toda poesia** e uma segunda, com a produção mais recente.

2 A PALAVRA POÉTICA EM FERREIRA GULLAR

Estudaremos a poética de Ferreira Gullar respeitando a cronologia, uma vez que o próprio poeta sempre que faz menção a sua obra ressalta suas diferentes fases. Seguindo sua trajetória poética e o nosso objetivo, que é o de encontrar o significado que a palavra assume em seu fazer poético, propomos o percurso:

1. Gullar em busca da palavra,
2. Gullar procura o avesso da palavra,
3. Gullar propõe inserir a palavra na realidade,
4. Gullar coloca a realidade na palavra.



Na primeira fase, o problema fundamental de Gullar era o de encontrar, o de inventar, até mesmo, uma forma de expressão que refletisse seus problemas estéticos: é a fase da



experimentação da linguagem poética. É “a busca de poesia pura, dessa poesia que não se alimenta do cotidiano, mas de palavras mágicas e da forma verbal caprichosa.” (ULC, p.24)

Na segunda fase, o poeta tenta dinamizar a palavra, dinamitando seus alicerces, mostrando-a pelo avesso: é a fase concretista e neoconcretista. “Aceitei integrar o movimento muito embora não aceitasse suas análises do fenômeno poético nem sua proposta teórica.” (ULC, p.26)

Na terceira fase, não são os problemas estéticos o centro de suas preocupações. A questão social absorve inteiramente o artista, levando-o a romper com o passado. O poeta utiliza a palavra como instrumento de conscientização política. É a fase engajada do autor.

[...] minha busca de uma linguagem não-conceitual implicava a rejeição dos conteúdos ideológicos do universo cultural que me coubera como herança. Ao retomar, noutra nível, o contato como a realidade social, a partir de uma visão crítica de seus fundamentos, tornou-me necessário, como poeta, começar de novo. Voltei-me então para as formas poéticas rudimentares dos cantadores de feira e dos romances de cordel, que haviam fascinado a minha infância nordestina. (ULC, p.27)

Na quarta fase, F. G. faz uma análise das etapas anteriores. É o momento da reflexão crítica, quando faz da realidade o cerne da palavra. “**O Poema sujo** [...] talvez realize a melhor síntese desse longo e difícil esforço para exprimir a complexidade numa linguagem acessível.” (ULC, p.30)

2.1 Gullar em busca da palavra

A luta corporal, publicado em março 1954, inclui poemas escritos de 1950 a 1953. Esse livro é um verdadeiro laboratório de pesquisa sobre linguagem, pois “urge buscar outras formas”. A leitura não só dos poemas, mas também dos textos críticos, revela a luta travada com a palavra. Ferreira Gullar, referindo-se ao título daquele livro, explica:

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. Essa tentativa me levou a violentar a sintaxe e os vocábulos a ponto de o poema se tornar quase ilegível. (ULC, p. 43-4)

Ainda em relação a “lutar com palavras”, A luta corporal reflete bem o pensamento do escritor, que proclama:

Meu problema era a palavra, esse ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e o outro preso aos objetos cotidianos. A palavra isolada na página era, para mim, a fala brotando no silêncio. (CPC, p. 123)

O livro compõe-se de vários blocos de poemas, cada um apresentando um posicionamento diverso do autor diante do problema da palavra poética. Os poemas de **A luta corporal** giram em torno do binômio homem/linguagem. Oliveira Bastos publicou, em 1954, no **Diário Carioca**, uma série de artigos sobre F. G. e afirma que a originalidade do livro consiste no fato de que os poemas buscam uma legitimação e não um encantamento verbal:

Em Ferreira Gullar existe uma desconfiança da linguagem verbal [...] e quando ele transpõe os limites da sintaxe e da semântica é porque já desesperou de procurar na linguagem uma equivalência exata para uma fulguração subitamente surpreendida nas coisas e em si mesmo. (BASTOS, 1954 [s.p.]..)

A **luta corporal** “anunciava o rompimento com as fórmulas poéticas vigentes” (CPQ, p. 95). Inicia-se com “Sete poemas portugueses”, exercícios poéticos dentro de uma forma quase sempre fixa, com poemas rimados e metrificados. O autor propõe-se retomar esses recursos, dentro de uma nova perspectiva. É uma tentativa de encontrar a poesia em seu estado de pureza. O poeta quer “devassar o nascimento da terrível magia” (Ibidem). F. G. procura o reino encantado da poesia tradicional:

Caminhos não há
mas os pés na grama
os inventarão

Aqui se inicia
uma viagem clara
para a encantação (TP, p. 18).

O leitor percorrerá com o autor “o mundo mágico dos símbolos e dos mitos poéticos” (CPQ, p. 96). A presença do

número 7, de valor plurissêmico, remete-nos a esse mundo. Podemos vê-lo simplesmente como um número cardinal de valor exato, ou seja, uma série composta de sete poemas, ou vê-lo como um número cabalístico associado ao mistério, ao segredo, símbolo da transformação, do que é complexo, pois este número, por suas virtudes ocultas, tende a realizar todas as coisas, é o dispensador da vida e a fonte de todas as mudanças.

Em “Sete poemas portugueses”, como já observamos, o poeta inicia a sua viagem numa tentativa de encontrar a origem da poesia em seu estado puro. Neste sentido poderíamos identificar o nosso herói como os heróis dos contos de fadas, da mitologia, que devem atravessar caminhos tortuosos, enfrentar provas difíceis até chegar a decifrar o enigma, ou a encontrar o objeto mágico, no caso específico – a poesia em seu estado primordial.

Os poemas revelam a posição ambivalente do escritor: a procura da “encantação”, e a descrença de que ela lhe venha através do caminho já longamente percorrido pela poesia tradicional.

O poeta sente que, por este caminho, a palavra poética nunca será apreendida:

Prometi-me possuí-la muito embora
ela me redimisse ou me cegasse.

.....
Mas sempre que me acerco vai-se embora
como se temesse ou me odiasse.

Assim persigo-a, lúcido e demente.
Se por detrás da tarde transparente
seus pés vislumbro, logo desvãos

das nuvens fogem, luminosos e ágeis!
Vocabulário e corpo – deuses frágeis –
eu colho a ausência que me queima as mãos. (TP, p. 19)

Os quatro poemas que se seguem, “A fera diurna”, “O anjo”, “Galo galo” e “A galinha”, são indicadores de uma tomada de consciência maior do problema poético. O artista reconhece que a beleza é mais frágil do que a vida e revela o seu fracasso da impossibilidade de fazer reviver a poesia dentro dos antigos padrões:

Adão, Adão, violaste a fonte pura.
Éden não houve. A margem do Pison
meditas. Estás só. [...] (TP, p.25).

A imagem do espelho, no “Poema 9”, marca a passagem para uma nova concepção poética:.

O mesmo vento
que impele a rosa é que nos move, espelho! (TP, p.23)

Se nos “Sete poemas portugueses” a ênfase estava no momento mágico da criação, agora “o que fora magia são corolas” (TP, p.24), pois “a poesia não é fruto de frases encantatórias, mas o conhecimento do mundo real” (CPQ, p. 105).

Em “O anjo” o poeta mostra o espanto que o levou a procurar outros caminhos, que não os da poesia tradicional, para tentar “buscar uma linguagem mais lógica e orgânica, construída de dentro pelo próprio processo de indagar e entender.” (CPQ, p.98).

Bachelard, em **A poética do espaço**, afirma que

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembranças e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoa põe cores particulares.(1978, p. 105)

Gullar confirma esta asserção de Bachelard, ao dizer:

Tão todo nele me perco
que de mim se arrebetam
as raízes do mundo. (TP, p.26)

Para o nosso vate, a criação poética tem raízes no inconsciente coletivo; que para Jung é lugar dos impulsos vitais e do pensamento mítico.

Os dois poemas seguintes – “Galo galo” e “A galinha” – indicam um passo adiante na conscientização poética. São poemas que se valem de uma linguagem direta, simples, de palavras aparentemente apoéticas, e que indicam um trabalho interno, consciente da palavra. Neles o poeta dá mais um passo em direção do seu projeto inicial: o de encontrar seu caminho



poético. Nessa época para ele a “poesia devia ser uma coisa que tivesse um rigor próprio. “ Ao invés das estrofes regulares e dos versos rimados e metrificados dos “Sete poemas portugueses”, temos o isolamento do vocábulo, a fragmentação da frase, o aproveitamento do espaço branco da folha, a utilização do verso livre. Há a destruição da forma anterior para a construção de uma nova:

[...] o autor, aqui chega ao verso livre impelido por sua própria experiência. Tal fato historicamente, não tem qualquer importância, mas indica a disposição do autor de rejeitar as soluções prontas, para assim poder conhecer o mundo e falar dele. (CPQ, p.99).

A desmistificação do fazer poético, capaz de expressar sua visão de mundo, assinala, também, a tomada de posição filosófica de Gullar diante de posição filosófica de Gullar diante da poesia: a indagação que o autor se fará , a partir daí, “sobre o mundo e a linguagem poética, os dois aspectos se condicionam simultaneamente.” (CPQ, p. 99) Esta posição , este questionamento da palavra poética, como reveladora da condição do ser no mundo, será o fio condutor de toda a obra gullariana.. O autor estará vivificando e estruturando uma poesia que percorrerá diversos caminhos estéticos para poder responder ao seu apelo existencial : “O poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja apenas o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido” (ULC, p.41).

Com “Galo galo”, como já assinalamos, F. G. deixa o mundo encantado dos “Sete poemas portugueses” para buscar a poesia no mundo real, pois “ nenhum ato vale a pena se não tem força para mudar o mundo, a condição do ser no mundo, do homem no mundo.” (CPQ,p. 98). Liberta-se “de uma noção de poesia como algo exterior à linguagem e fora do mundo, para perseguir a poesia no mundo mesmo e tendo as palavras cotidianas como o seu instrumento.” (Ibidem, p.99-100).

Nos poemas de “Mar intacto”, que compõe o 3º bloco, Gullar recusa toda a discursividade para tentar encontrar as soluções dos problemas que se apresentam, não de maneira lógica, mas pelo próprio trabalho sobre a linguagem. F. G. não quer fazer poemas sobre as coisas, e sim decifrar o seu significado, sem recorrer à tendência simplificadora e linear da

linguagem lógica ou discursiva.

A aproximação conseqüente entre a palavra e o objeto descrito conduz à utilização de recursos imprevistos, como cortes de frases, isolamento da palavra, aproveitamento gráfico da página; sua linguagem, captando o ritmo das coisas, parece gesticular:

Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis.
Passar como eu
passo: entre nada. (TP, p. 37-8)

O confronto homem/objeto coloca o ser humano como um espectador desnecessário da coisa, que cumpre o seu ciclo, indiferente às angustias humanas. O poema “O trabalho das nuvens” exemplifica a relação homem/objeto, em que o primeiro é mero observador, Reafirma esta concepção em **Vanguarda e subdesenvolvimento**, de 1969, ao afirmar que “a natureza existe independentemente de toda filosofia.” (p.47). O poema abaixo exemplifica seu pensamento:

há nuvens não há
cidades: as nuvens ignoram
se deslizam por sobre
nossa cabeça: nós é que sabemos que
deslizamos sob elas: as
nuvens cintilam, mas não é para
o coração dos homens. (TP, p.36)

Este mesmo poema mostra a impotência do homem diante das coisas. “Tudo o que podemos fazer é observar o mundo em seu funcionamento.” (CPQ, p.101)

[...] O pássaro que é
branco
não porque ele o queira nem
porque o necessitemos: o pás-
saro que é branco
porque é branco. (TP,p.36)



A constatação de que as coisas existem independentes



do homem já preocupava o poeta na série “Sete poemas portugueses”:

Fluo obscuro de mim, enquanto a rosa
se entrega ao mundo, estrela tranqüila.
Nada sei do que sofro.
O mesmo tempo
que em mim é frustração, nela cintila. (TP, p.23)

O homem, por ter consciência diante do tempo implacável, se desespera e se frustra. A rosa, cumprindo o seu ciclo, “Se entrega ao mundo” e à vida – “cintila”, sem se preocupar com o fato de que amanhã ela já não mais existirá.

O poeta, ao olhar o real, o universo cotidiano, se defronta com a finitude do ser; o fluir do tempo conduz à morte, experiência ímpar e individual:

Tudo é o cansaço
de si. As peras se consomem.
no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só. (TP, p. 37)

Viver tem por fim morrer. Gullar, no poema “P.M.S.L.”, mostra a angústia do homem em sua solidão:

saber-se
fonte única de si
alucina. (TP, p. 34)

Ainda neste mesmo poema, F.G. procura mostrar que o mundo é uma farsa e nada detém o fluir do tempo:

Vê o céu. Mais
que o azul, ele é o nosso
sucessivo morrer. Ácido
céu.
Tudo se retrai, e a teu amor
oferta um disfarce de si. Tudo
odeia se dar. Conhecer a água?
Ou apenas o som do que ela
finge? (TP, p. 33)

Em “A avenida”, o poeta nos diz que tudo morre com o homem, tanto os seus momentos de alegria e de prazer, quanto os de ódio e de raiva:

Precárias são as praias dos
homens:
praias
que morrem na cama com
o ódio e o
sexo: perdem-se
no pó sem voz. (TP, p. 40)

Em “O mar intacto”, o poeta tenta transformar em poesia alguns elementos artísticos já incorporados pela pintura. Sentimos no poema “As peras” a presença de recursos cubistas (que já haviam sido utilizados em “Galo, galo” e “A galinha”), especialmente a captação de formas geometrizadas, a eliminação do anedótico e do descritivo e a interpretação da natureza substituindo a sua representação pura e simples.

O evoluir de sua consciência poética é o reflexo do evoluir de seu pensamento filosófico, é um jogo dialético, em que linguagem e visão do mundo se completam. F. G. manifesta nesta série o seu desejo de procurar, no mundo real, a verdadeira face das coisas: “De fato a orquídea não é apenas o “fátuo cintilar das pétalas”; ela é “contínuo negar-se no seu fogo”. O céu, “mais que azul, ele é nosso sucessivo morrer.” (CPQ, p.100)

Seus poemas dessa fase nos falam, simultaneamente, da vida e da morte.

Em “Um programa de homicídio”, F.G. volta a enfatizar que nada resiste ao tempo inexorável. Os conflitos existenciais, que o poeta procura resolver por meio da linguagem, não têm mais soluções, como ele mesmo conclui:

O poeta defronta com uma contradição aparentemente invencível, pois não se trata mais apenas de um conflito entre ele e o mundo, mas de um conflito entre ele e a sua própria linguagem – o instrumento que até aqui serviu para resolver as demais contradições. (CPQ, p.104)

Gullar chega a um impasse quando pensa descobrir que a poesia é um trabalho inútil e desnecessário, que não passa de um artifício, uma farsa representada pelos escritores que se

valem sempre de uma técnica verbal exterior ao mundo.

Nos poemas que constituem “Um programa de homicídio”, Gullar expressa toda a sua rejeição contra qualquer técnica poética. Depois de haver conseguido elaborar seu próprio sistema poético, sente necessidade de explodi-lo, pois resolvera (em seu projeto) que romperia sempre com qualquer recurso formal que impedisse sua comunicação com o mundo. Sua arte será uma antiarte, seu estilo um não-estilo. Como ele mesmo diz: “Não se trata de fazer poesia mas de 'dizer com simpleza a cor da minha morte'.” (CPQ, p.106)

Eu tinha que chegar às formas, Ao cerne da linguagem que não estava nas formas preestabelecidas. [...]Percebi que paraíso, era necessário que eu não me viciasse. Toda vez que se formava um certo domínio da linguagem, eu arrebatava. Eu tinha que rejeitar a habilidade para chegar à essência. (Gullar, 1998, p.34)

Refletindo esse posicionamento, encontramos em “Carta do morto pobre”:

Ouçam: a arte é uma traição, artistas, ah os artistas! Animaizinhos viciados, vermes dos resíduos, caprichosos e pueris. Eu vos odeio! Como sois ridículos na vossa seriedade cosmética! (TP, p.43)

“Carta do morto pobre” é um poema em prosa, que o autor escreve como se já tivesse morrido. É elaborado com indignação, pois o poeta havia constatado que “o mundo objetivo é enganadora aparência encobrendo a realidade única: o tempo, a deterioração, a morte...” (C. P. Q., p.103).

Oliveira Bastos, referindo-se à “ Carta...”, indica que não há como não ver no poema uma revolta contra “o estado de gratuidade a que tinha chegado o trabalho poético no Brasil”, pois alguns poetas de 45 estavam apenas preocupados com o aspecto formal” (1954) . Quanto a esta questão, Gullar enfatiza sua posição estética:

a realização do poema deveria ser manifestação natural, sem artifícios, de experiências reais. Não se trata de escrever poemas, mas de exprimir-se enquanto existência. [...] Trata-se de recomeçar a linguagem a cada poema, porque a forma deste deve ser resultante da forma da vivência que ali se exprime. (CPQ, p.104)

Na série de poemas sob o título geral de “O cavalo sem sede”, Gullar procura ver o mundo em termos não-lógicos, procurando fugir ao excesso de consciência a que chegou.

Sua luta, seu conflito, ele os revela em seus poemas e as torções sintáticas, a justaposição de frases, a violação da pontuação, da sintaxe, a transgressão da noção convencional de tempo, espaço, causa e efeito e o entrecruzar de imagens reiteram, a nível formal, a dissonância interna que se processa no poeta, como vemos no poema em prosa, “Os da terra”:

A claridade destruiu os cavalos neste chão de evidências; as velhas caem das folhas, com os seus dentes, numa vacilação de ar; duas formas, sentadas, falam do tempo do corpo: “Os que cava, ferem a terra e a luz”; mas anda o espaço, o campo de pura mecânica; “esta brisa que, amanhã, derrubou as janelas, ontem voltará sem que te vejas”; colhe-se a futura cor, com mão de agora. (TP, p.61)

O próprio título da série “O cavalo sem sede”, explicado pelo autor, nos dá a indicação do conteúdo dos poemas:

Neste título [...] há uma alusão indireta ao título do poema de João Cabral de Melo Neto, “O cão sem plumas” [...]“O cão sem plumas” refere-se dentro do sistema metafórico de sua poesia, à eliminação do não-essencial, à busca do núcleo real da experiência: O cão sem adorno, cotidiano, marcado de vida. Exatamente oposta é a posição do autor ao escrever “O cavalo sem sede”, porque o que se busca aqui não é o cavalo cotidiano, mas aquele que escapa à condição: o cavalo sem sede, o cavalo absurdo. (CPQ, p.107)

“As revelações espúrias”, que se seguem a “O cavalo sem sede”, são uma descida mais funda ao inconsciente – há maior desarticulação da linguagem. É uma posição surrealista com recurso à linguagem automática, ao automatismo psíquico. Ao tentar substituir a representação pela não-representação, avizinha-se da loucura:

Quando te cansares de tudo, olha a tua mão e diz: estou cansado de tudo. Só quando já nem tua mão, nem teu cansaço existirem, aí então, então sim. Aí nada. Ri, meu besta. Tira teu braço e lambe-o, lambe-o, lambe-o!!!

Gullar gularratgfitunb girjwmxy. (TP, p. 79)



O poeta, conforme depoimento pessoal, relembra que se colocava em frente à máquina e começava a escrever a partir de qualquer idéia que lhe viesse, deixando fluir o que lhe chegava à mente, nome de pessoas, lugares, lendas, referências, associações livres. Através dessa linguagem automática, F.G. queria alcançar a origem, a essência que se encontrava atrás da aparência. Neste ciclo de poemas o discurso é construído através da desarticulação, da descontinuidade e o próprio paradoxo do título geral da série nos remete ao jogo de contradições. Entretanto, nos dois últimos poemas da série, F.G. vê a necessidade de reorganizar o mundo por ele fragmentado:

Ajunta, ajunta o que se quebra, quando eu ca-
minho. (TP, p. 80)

Os poemas seguintes, sob o título “A fala”, revelam um novo posicionamento do poeta: Ferreira Gullar volta a aceitar a linguagem como instrumento de comunicação e rejeita a fase anterior, ao postular que somente a palavra é capaz de nos revelar a verdadeira face das coisas. Encontra o elo perdido entre a palavra e a realidade. Após ter descido ao inconsciente, ao irracional, F.G. ascende e recupera a lucidez da consciência. Há a organização do universo fragmentado anteriormente. O mundo vai se construindo através da palavra poética, há uma reabilitação da linguagem. Ela é a única esperança:

sopra no coração o sol das folhas, Vina,
é verão nas minhas palavras (TP, p. 88)

“É verão nas minhas palavras”: o poeta, reconciliado com a palavra, crê que a linguagem está madura, que pode “através da palavra recriar o mundo em sua verdadeira realidade” (CPQ, p.111).

Não nos esqueçamos de que estamos diante de um pensamento dialético. Ferreira Gullar não cessa de procurar, sempre descontente com a etapa ultrapassada. A última seqüência de poemas sob o título geral de “O quartel”, marca o término do livro e o fim da tranqüilidade que o autor pensara alcançar na fase anterior. O próprio poeta define esta etapa como “o retrato indireto, ou simbólico, de uma atividade sem sentido” (CPQ, p.113), idéia que se evidencia no diálogo entre o

corneteiro, o herói e as pulgas.

Neste ciclo, a linguagem é totalmente fragmentada, violada. O que predomina é a invenção de expressões que não têm significado algum na linguagem coloquial. Esta desarticulação atinge o clímax no poema “Roçzeiral”, pois Ferreira Gullar, em entrevista a Vinícius de Moraes, relembra ;

[...] queria chegar a uma coisa descarnada, que fosse realmente a realidade, a essência da realidade. Claro que isso foi me levando a desarticular a linguagem, porque o conhecimento está articulado pelo discurso. Então, distanciado do conhecimento, comecei a reinventar. Lembro-me de que esse poema que está em A Luta Corporal e se chama O Roseiral foi o limite desse processo (1977).

Há uma negação da linguagem, que, em última análise, não deixa de ter significado. Alfredo Bosi, em **História concisa da Literatura Brasileira**, pondera que: “Não há processo lingüístico desprovido de significado: o próprio uso do nonsense significa que o poeta não vê sentido no seu mundo” (1970, p.535).

Em “O quartel”, o poeta incorpora todos os procedimentos que já dominara nas experiências anteriores e leva-os às últimas conseqüências: o caráter discursivo da linguagem é reduzido ao mínimo, há o aproveitamento quase mimético do espaço gráfico. As palavras são totalmente deformadas, dilaceradas, tendo muitas vezes sua origem na onomatopéia que, como já focalizamos atinge o auge de desagregação em “Roçzeiral”, poema que é um verdadeiro enigma para o leitor.

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbital
FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra (TP,p. 113)

É como que uma tentativa de pôr as raízes das palavras de ponta-cabeça para delas extrair o seu mistério. Mas vê que, se consegue escrever, não consegue tornar-se comunicável. Diz que gostaria de levar as palavras à “sua última significação”, ao

fim da qual seu corpo também caísse fulminado. Tudo se passa no “reino da palavra”, o poeta e a linguagem serão uma só coisa, e não é possível vencer a contradição entre a intimidade do homem e a exterioridade da palavra.

É com desespero que o autor lamenta o seu fracasso de domar a linguagem. O poema seguinte, “O inferno”, recupera a linguagem desarticulada em o “Roçzeiral”, pois o homem não pode falar do mundo sem a linguagem, as coisas só existem quando nomeadas:

MAS EU, NÃO OUTRO, E MINHA LINGUAGEM É A
REPRESENTAÇÃO
DUMA DISCÓRDIA
ENTRE O QUE QUERO E A RESISTÊNCIA DO CORPO. (TP, p. 117)

Para o poeta, ser de palavras, é impossível “vencer a contradição entre a intimidade do homem e a exterioridade da palavra” (CPQ, p.121) porque entre elas há a consciência humana. A frustração do artista encontra-se no fato de que apesar de ser ele o único a dominar o código da língua, não é capaz de fazê-lo como gostaria:

LUTEI PARA TE LIBERTAR
eu-LÍNGUA,
MAS EU SOU A FORÇA E
A CONTRA-FORÇA,
MAS EU NÃO SOU A FORÇA
E NEM A CONTRA-FORÇA (TP, p. 117)

Em “O inferno”, trava-se um combate entre o poeta e a forma. A grande ansiedade do artista vem marcada no texto pelo ritmo, ora lento (prosa) ora rápido (verso); e quando a intensidade atinge o seu clímax, o autor lança mão da letra maiúscula, a qual se contrapõe à minúscula em momentos menos tensos. O poema seguinte é uma despedida, pois o poeta decide “calar-se”:

FINDA O MEU
SOL
PUERIL
O ILÍCITO
SOL
DA LEPRA ACESA NA PELE (TP, p. 119)

O último poema é, como “Roçzeiral”, bastante enigmático. O discurso é fragmentado, mutilado, os versos finais são ininteligíveis:

URRVERÕENS
ÕR
TÚFUNS
LERR DESVÉSLEZVÁRZENS (TP, p. 122)

Como procuramos evidenciar, a poesia desta fase é de tensões, uma “luta corporal” do autor com a palavra. Seus versos podem parecer demasiado sombrios e desesperados em seu reconhecimento das limitações do artista e da palavra, mas apontam para um fato essencial em sua poética: nela existe um dualismo entre o que o poeta deseja expressar e o que consegue; ela resulta de oposições reais, existenciais, que se distinguem das colocações meramente cerebrinas, pois o poeta não está representando um drama, ele o está vivendo. Sua indignação se faz, ao mesmo tempo, sobre o mundo e sobre a linguagem poética.

O **vil metal** reúne poemas esparsos, publicados entre 1954 e 1960. Nesses poemas predominam a busca do sentido da poesia e do sentido da vida. Sua luta poética com a palavra ainda é intensa, embora menos perturbadora do que em **A luta corporal**. O primeiro poema deste livro nos remete aos últimos de **A luta corporal**, onde há a desestruturação do código lingüístico:

fru
to
lu
to
sedosa carne
o lume desatado
lu
to
o cheiro expõe seu avesso leproso
pústula
ar flora isconde ôr rosto dentro êr frô
erfolho
cartrera
ceca
púcaro
mofo
SOLAR



Há a utilização visual da folha em branco. O exercício da palavra já o encontramos desde o início de sua trajetória poética. Logo, não é por acaso que F.G., mais tarde, fará parte do grupo concretista, separando-se depois para fundar o movimento Neoconcreto.

O poema “Definições” retrata as angústias de F.G. diante de conceitos. Na sua incessante busca, o poeta seleciona alguns vocábulos, e tenta defini-los através de associações que, aparentemente, nada têm a ver com o nome indicado com letras maiúsculas. Há uma analogia pessoal, fruto do inconsciente. Como já havia feito em outros poemas, o artista, para expor a fragilidade da relação linguagem/realidade, inventa combinações fônicas que não existem no nosso código lingüístico, pois ele “procura, contra as formas usuais da linguagem, unir no particular os pólos distantes da singularidade e da universalidade” (V. S., p.59).

Se, no fim de **A luta corporal** F.G. proclama a morte de sua poesia, aqui ele proclama a sua própria morte – “Réquiem para Gullar”.

Os domingos cruéis primeiro apeadouro segundo apeadouro aquele que acredita em mim mesmo depois de morto morrerá, [...] Cravo-de-defunto. Estearina. Moscas no nariz a língua coagulada na saliva de vidro e açúcar. O esmalte do dente apodrecido já nada tem a ver com o amor a timidez a injustiça social o ensino precário (TP, p.157)

2.2 Gullar procura o avesso da palavra

Ferreira Gullar levou às últimas conseqüências seu caminho poético. Só compreendemos o quanto foi efetivo o seu impasse, se soubermos que, para ele, “apagou-se a distância entre escrever e viver”. (CPQ, p. 110)

Com desalento, o poeta procura nos “filósofos a explicação que não encontra na poesia.”:

Todas as teorias me parecem certas, mas nenhuma me satisfaz. Eventualmente, sem o mesmo afincamento dos anos anteriores, entrego-me a experiências poéticas diversas, sem compromisso. São exercícios. Encho páginas inteiras com palavras soltas, sem nexos. (CPQ, p. 122)

Em princípio de 1955, Ferreira Gullar, seduzido pela oportunidade de levar adiante suas experiências estéticas,

aceita integrar o grupo concretista que se formava em São Paulo, cujos principais expoentes foram Álvaro de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. A proposta concretista se lhe oferece como mais uma possibilidade de dar forma às angústias existenciais e poéticas.

Ao adotar os princípios da poesia concreta, Gullar não abandonou por um só momento as suas antigas imagens e obsessões. Apenas deu-lhes uma configuração nova, potencializando e explicitando seu caráter plástico...(LAFETÁ,1982, p.92)

Há poemas desta fase que se realizam perfeitamente dentro da estética concretista, como:

girafa		farol
	gira	
	sol	
girassol		faro
ou, ainda, no exempla a seguir		
indicação de leitura:	5	4
	1	
	2	
		3
	6	(TP,p.167)

Gullar participa da I.^a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em São Paulo, em dezembro de 1956, e, em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro, com “O formigueiro”, que os paulistas renegaram..

Em meados de 1957, o poeta desliga-se do concretismo e inicia com Reinaldo Jardim o movimento que denominou neoconcretista.

No manifesto neoconcretista, o poeta e seu grupo proclamam:

Não concebemos a obra de arte nem como uma “máquina” nem como um objeto, mas como um “quase-corpus”, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. (1976, p. 358).

No tocante à arte poética, elucidam:

Ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcretista devolve-se sua condição de “verbo”, isto é, modo humano de representação do real. (Ibidem).

Desta forma, o movimento propõe uma poesia mais subjetiva, repondo o eu do poeta no texto literário. O neoconcretismo pretende ser

[...] uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a estar ou àquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem. Lidar diretamente com esses elementos, fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-lo pela primeira vez [...] Da mesma forma que a cor libertou-se da pintura, a palavra libertou-se da poesia. O poeta tem a palavra mas já não tem um quadro estético pré-estabelecido onde coloca-la habilmente. Ele se defronta com ela desarmado, sem nenhuma possibilidade definida mas com todas as possibilidades indefinidas.(GULLAR,[197?]).

Gullar ainda estava procurando solução para o problema que perpassa toda **A luta corporal** e **Vil metal**; o seu desejo de que a linguagem poética pudesse diminuir o espaço existente entre o mundo real e a linguagem. Há uma obsessão de, através da linguagem, chegar ao cerne da realidade.

Gullar pretende descer mais fundo na linguagem, “agora, trabalhando o avesso dela o não-formulado, a não-palavra” (CPQ, p.123).

Para Gullar, o gesto seria o acionador da palavra materializada, que ele intentava construir. Perseguindo seu objetivo, parte para a construção de artefatos artísticos que ele chama de não-objetos. Ou seja, objetos que, por serem artísticos, transcenderiam a mera função de objetos e cumpririam o desejo do poeta de tornar a poesia necessária ao homem, fazendo-a veículo de uma apreensão da realidade. Nesta linha de criação, F. G. fez inicialmente o livro-poema em que o movimento do leitor de passar a página permitia a composição do poema.

Em seguida temos os poemas-espaciais, placas de madeira plana, sobre as quais se colocavam formas geométricas também de madeira, de forma que, ao levantar cada placa, vão aparecendo as palavras nelas escritas. A ação do leitor (ou espectador) é que revelava a palavra e fazia com que o poema falasse. Encerra sua experiência com poema-enterrado: uma

sala, construída no subsolo onde o “leitor” chegava por uma escada, e, lá dentro, movia uma série de cubos sob os quais estava escondida a palavra. Os não-objetos só adquirem sentido diante da ação direta de um sujeito. A ausência da palavra é o fim do poema, que tem nela o seu instrumento de expressão, a destruição toma conta de tudo, outra vez.

Depois de toda a sua dedicação para encontrar a palavra ou o seu avesso, Gullar chega à conclusão de que a poesia pura é impossível. Se não pode, então, alcançar o “poema puro”, resta, então o “poema impuro”. O poeta, desmistificado, é devolvido ao mundo e a seus problemas.

F. G. abandona as experimentações no campo do discurso e assume nos seus textos uma linguagem simples, popular. Há, agora, uma poesia vinculada a conteúdos políticos e revolucionários. É a fase dos poemas de cordel.

2.3 Gullar propõe inserir a palavra na realidade

Chegando à conclusão de que a rejeição da linguagem conceitual é também rejeição de pensar o mundo, Gullar dá uma guinada radical. Abandona os questionamentos sobre a função da palavra, para procurar o efeito da palavra na vida dos homens comuns. “Urge que o poeta desça à realidade e se situe dentro dela.” (CPQ, p.125).

Ferreira Gullar volta-se completamente para o signo lingüístico, no desejo de que a palavra, agora, represente fielmente a realidade. Sua poesia passa a ser socialmente engajada. Não podemos nos esquecer de que esta tomada de atitude deu-se nos anos 60, período politicamente significativo na nossa História. O país girava em torno de problemas como: reforma agrária, ligas camponesas, associações, movimento operário, contexto que deu origem à formação do CPC (Centro Popular de Cultura) e à publicação dos **Cadernos do povo brasileiro**.

O CPC, ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes), lança seu manifesto em 1962, redigido por Carlos Estevam Martins. A arte é vista como possuidora de uma função didática:

[...]a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público [...] deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo



ideológico possível [...] O objetivo era educar, educar via utilização das artes. (MARTINS, 1978, p.81).

Ferreira Gullar, em entrevista à **Tribuna da Imprensa**, diz: “nós, os intelectuais que nos engajamos no CPC, acreditávamos na possibilidade de fazer do teatro, da poesia, da música, veículos de transformação direta, de influência direta sobre o processo social”.

Os **Cadernos do povo brasileiro**, em tom didático, abordavam assuntos em voga no período, como: a luta anti-imperialista, a reforma agrária, o processo revolucionário do país, as ligas camponesas, etc. nestes **Cadernos**, como nos informa Marilena Chauí:

O povo é apresentado como essencialmente bom, ordeiro, pacífico, sedento de justiça, disposto a organizar-se porque portador do sentimento de comunidade e de coletividade, e a nação é apresentada sob a forma do sentimento nacional e do direito à autodeterminação contra forças poderosas e maléficas que a empobrecem e enfraquecem. O jogo das imagens se estabelece, assim, entre os amigos do povo e da nação e seus inimigos, jogo decisivo na economia dos Cadernos, onde o povo está representado por seus amigos, os intelectuais e os estudantes, isto é, sua vanguarda. (1983, p.75)

A coleção **Cadernos do povo brasileiro** possui três volumes extras, conhecidos por **Violão de rua**, movimento literário orientado principalmente pelos ex-integrantes do Neoconcretismo e com finalidade puramente ideológica. Entre seus objetivos, podemos destacar:

A tentativa de manter uma posição de vanguarda sem comprometimento com o formalismo estético; utilização de todas as formas poéticas, inclusive as folclóricas e populares; poesia humanista e voltadas para os ideais socialistas; poetização de temas históricos, fatos jornalísticos e episódios da vida política brasileira; crença de que o poeta deve participar ativamente do processo histórico; heterogeneidade de seus membros, arrolando poetas de todas as tendências e gerações; desinteresse pelo aspecto visual e gráfico do poema; exploração do aspecto sonoro do verso através do teatro popular e apresentação pública de textos (SANT'ANNA, 1982, p.152).

Gullar não passa ileso pelo momento histórico brasileiro. Encontra-se bastante ligado ao nosso contexto



político-cultural. Atendendo ao chamado político, transforma sua poesia em instrumento de conscientização social, o que o leva a declarar em **Vanguarda e subdesenvolvimento:**” A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação a superação do velho pelo novo” (VS, p.61).

Os **Romances de cordel** apresentam claramente a realidade político-social brasileira da época. A literatura de cordel vai servir de instrumento à causa revolucionária. “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer” conta a história de um lavrador que reage à exploração do fazendeiro e, por esta razão, é condenado a vagar pelo sertão, pois não encontra ninguém que lhe dê emprego. Quando resolve matar a mulher, os filhos e a si próprio, encontra Chico Vaqueiro, que o conduz às ligas camponesas.

Já vão todos compreendendo
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que ele derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na revolução.(TP,187)

Conforme seu depoimento em **Poesia:** uma luz do chão, F.G. nos informa que:

No curso desses anos, mantendo minha posição de repúdio às concepções metafísicas, procurei fazer com que minha poesia expressasse essas mudanças e esse aprofundamento de minha visão da realidade. A linguagem simples do começo desta fase foi pouco a pouco se adensando para assimilar a complexidade da experiência, abrindo-se, mais tarde, aos recursos expressivos conquistados na fase anterior. (p.Gu. 29-30).

2.4 Gullar coloca a realidade na palavra poética

Estamos falando de um projeto na poética de Gullar; já vimos as diversas fases que atravessaram sua poesia, e sentimos que a esses posicionamento sobre a palavra correspondiam a posicionamentos diante do mundo – na primeira fase, quando a busca da palavra era sua principal indagação, o poeta colocara a obra acima da vida; na segunda e terceira fases, dedicando-se



de corpo e alma a seus propósitos de transformar o mundo pela poesia, através da inserção da palavra na realidade, o poeta colocara a vida acima da obra, e agora o poeta tenta unir vida e obra. Chega, enfim, à conclusão de que seu escopo era o de trazer a realidade-para-dentro-da-poesia e não a de levar a poesia-para-dentro-da-realidade.

Na fase que estamos comentando, (inicia-se com **Dentro da noite veloz** – 1975), faz reflexões sobre o universal, o singular e o particular e a sua importância para o artista: o universal só existe no singular. Todo universal abarca, apenas de modo aproximado, todos os objetos singulares. Todo singular faz parte, incompletamente, do universal.

Goethe foi o primeiro a ver na particularidade a categoria estrutural da arte e a afirmar que “compreender e representar o particular é o específico da arte” Daí se infere que, ao contrário do que afirmam os formalistas de vanguarda, a verdadeira renovação, aquela que, de fato, deseja ser revolucionária e conseqüente, na sociedade como na arte, é resultado. “Da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que existe a melhor forma possível para se expressar” (VS, p. 61). Gullar conclui que se a obra de arte é sempre a expressão do particular,

tenho de construí-la a partir da minha particularidade, do centro de minha própria existência. Se isso não acontece, o fascínio pela obra alheia me leva a imitá-la, posso realizar um trabalho apreciável [...] mas não estarei “criando”, não estarei produzindo uma verdadeira obra de arte (VS, p. 70)

Isso não quer dizer que o poeta deve abdicar de pesquisar a linguagem e de buscar novas formas de expressão, porém essa busca deve ser feita visando as necessidades reais da poesia dentro do contexto histórico-social em que vivemos. Temos que buscar no momento presente as formas de exprimi-los:

Introduzo na poesia
a palavra diarréia.
não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia. (TP, p. 218)

Nos poemas de **Dentro da noite veloz** (escritos uns no Brasil e outros no exílio, alguns ainda ligados às idéias do CPC, com a preocupação de denunciar o cotidiano sofrido pelas pessoas numa poesia dita engajada), o eu-lírico que havia desaparecido nos **Romances de cordel** volta a aparecer. O poeta diz da realidade presente, não mais como algo de fora, mas como algo interior, da vida do poeta, de suas vivências subjetivas. Pois a poesia é para ele “um modo de indagação e conhecimento do mundo em que vive, resposta possível a cada questão que se coloca tanto no plano social como no pessoal”.

Dentro da noite veloz. é marcado por um contido pessimismo, mas um pessimismo ativo que lhe infunde coragem, que lhe dá forças. O poema “Maio de 1964” exemplifica o posicionamento do poeta nesta sua fase:

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
ter dois pés e mãos, uma cara
e a fome de tudo, a esperança.
Esse direito de todos
que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!
quantos encârceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
Há muitas famílias sem rumo esta tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca irremida a infância da classe operária.(p. 231)

No poema “Dois e dois: quatro”, encontramos mais uma vez as dificuldades existenciais como temática principal, embora o A. deixe claro que, mesmo sofrida, a vida vale a pena:

Como dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena
embora o pão seja caro
e a liberdade pequena (p. 234)



No longo poema sobre a morte de Che Guevara, “Dentro da noite veloz”, o guerrilheiro surge como herói das

gestas medievais, morre fisicamente mas, transformado em mito, (“em multidão”), sua luta continua:

Ernesto Che Guevara
teu fim está perto
não basta estar certo
pra vencer a batalha

Ernesto Che Guevara
entrega-te à prisão
não basta ter razão
pra não morrer de bala

Ernesto Che Guevara
não estejas iludido
a bala entra em teu corpo
como em qualquer bandido

Ernesto Che Guevara
por que lutas ainda?
a batalha está finda
antes que o dia acabe

Ernesto Che Guevara
é chegada a tua hora
e o povo ignora
se por ele lutavas (TP, p. 260)

O “Poema brasileiro”, imitando a linguagem estatística e a dos computadores, repetindo apenas poucas palavras, nos atinge mais do que uma longa conferencia sobre a mortalidade infantil:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças
que nascem
78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade



antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade (TP, p. 221)

Em **Dentro da noite veloz**, a linguagem é mais clara, o poeta não mais quer transformar o poema em lugar de reflexão sobre o fazer poético; o que lhe interessa, agora, é a vida do homem:

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida
- a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez. (TP, p. 243)

Sempre se insurgindo contra o conceito de poesia como veículo de conceitos metafísicos ou de metáforas, Gullar chega à realização de **Poema sujo**, longo poema de 93 páginas, 1944 linhas e 13 mil palavras, por onde perpassam recordações de José Ribamar Ferreira, menino pobre nascido e criado no Maranhão.

O poeta no exílio, tenta reencontrar-se através do fluir de suas recordações. Em entrevista Rui Lima, revela: “o poema nasceu da enorme carência que é você viver no exílio. Pelo menos eu, nesse caso, me sinto completamente desenraizado, sinto um vazio em torno de mim [...].”

(02 mar.1977)

Entretanto, o canto de F.G. não se restringe à infância. Trata-se apenas de um ponto de partida, de uma referência. Suas lembranças não se limitam ao individual, não fala somente de sua casa, de sua família, da Gamboa do poeta, mas de todo um conjunto que marca uma realidade social e política. E o poeta tem consciência disto:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em
São Luis do
Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre
entre irmãos
e pais dentro de um enigma? (TP, p. 299)



Na mesma entrevista a Rui Lima, na revista **Veja**, Ferreira Gullar reflete: “O conhecimento das diferenças e semelhanças desses países em que vivi é que deu origem ao



poema. Aprendi, também, a confirmar coisas que sabia em teoria. Se falo de São Luís, estou falando da América Latina [...] O problema é exatamente este: que eu encontre a expressão universal da coisa particular. (2 mar. 1977).

Poema sujo é o reencontro do exilado com o mundo mágico de sua infância. É a biografia reflexiva do poeta, não apenas de sua vida física e sentimental, como também a de seu pensar e de suas angústias existenciais.

Este poema pode ser considerado como a síntese da vida do poeta e de seu fazer poético. Aqui história e existência são uma só e mesma coisa. Através de sua vivência F.G. consegue refletir a vivência do homem conturbado e sofrido do século XX.

Pois ele queria escrever: “um poema brasileiro e que não fosse uma coisa pessoal apenas. Uma coisa que fosse minha gente, que fosse mais do que eu, que fosse minha vida toda, na medida em que minha vida toda é a vida de todo o mundo” (02 mar.1977).

Não estamos, porém, diante de um poema descritivo, mas de uma complexa construção poética em que se entrecruzam as várias e contraditórias perspectivas que o poeta tem de seu tema. Sua cidade natal aparece, aos poucos, de forma realística:

viver, mesmo
no salão de bilhar, mesmo
no botequim do Castro, na pensão
da Maroca nas noites de sábado, era pouco
banhar-se e descer a pé
para a cidade de tarde
(sob o rumor das arvores)
ali
no norte do Brasil
vestido de brim. (TP, p. 372)

Ao lado desta descrição de forma real, encontramos o São Luís do poeta. F.G. dá a sua cidade natal uma visão mítica. O mito pode ser concebido como “a representação passada ou futura de um estagio ideal da humanidade”.

Através do mito, F.G. mostra o São Luís das historias da carruagem negra, com seus cortejos de morcegos; dos Índios Timbiras; dos fantasmas escondidos nos matos:



se fabricava a noite
que nos envenenaria de jasmim
E a noite mais tarde pronta passaria aos trambolhões
Com sua carruagem negra
batendo ferros
feito um trem
pela Costela do Diabo
com seu cortejo de morcegos (TP, p. 329)

A interpenetração da objetividade da descrição com a subjetividade de sua visão pessoal da infância está simbolizada quando o autor faz uma longa digressão sobre o seu corpo:

Mas sobretudo meu
corpo
nordestino
mais que isso
maranhense
mais que isso
sanluisense
mais que isso
ferreirense
newtoniense
alziense (TP, p. 308-309)

que ele vê inserido no corpo da cidade, sem saber distingui-los:

de trevas que já não sei
se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo (do teu? Do meu corpo) (TP, p. 365)

No mapa, ou vista de avião, todas as cidades são iguais, mas, na realidade, o Maranhão do poeta, a São Luís do poeta tem a fisionomia própria que só se aprende vendo-a, conhecendo-a convivendo com ela como ele conviveu:

na Rua da Estrela, escorrego
no Beco de Precipício
Me lavo no Ribeirão
Mijo na Fonte do Bispo
Na Rua do Sol me cego (p. 369)

.....
Mas nada disso se percebe
Voando sobre a cidade o 900 quilômetros
por hora. (TP, p. 360) .



Poema sujo não poderia ter sido escrito por qualquer outro poeta, tão profunda é sua ligação com a biografia de Ferreira Gullar e com sua arte: “Um homem nascido numa pequena cidade do interior brasileiro [...], onde a televisão ainda não existia e o rádio era objeto raro, tem sua experiência infantil toda ela ligada aos elementos de seu meio preponderantemente naturais. (V.S., p. 111)

Em **Poema sujo**, há a insistente recorrência a umas mesmas imagens, metafóricas e palavras, como se o poeta as retornasse para “corrigir” a expressão anterior ou para completa-las. Esse ir e vir, fazer e desfazer que é a própria estrutura do poema, nada mais é que a dialética de superação do universal e do singular, posta à prova ao nível da palavra poética.

Este poema é a expressão de uma experiência humana particular, de uma coletividade situada geográfica e historicamente na realidade do Nordeste brasileiro, na realidade maior do Brasil e na realidade ainda maior do mundo atual, vistas através do poeta, pois todas essas realidades, cada uma em seu nível, se expressam nele:.

Façam a festa
 cantem dancem
 que eu faço o poema duro
 o poema-murro
 sujo
 como a miséria brasileira
 Não se detenham:
 façam a festa

 a nossa festa
 enquanto eu soco este pilão
 este surdo
 poema

 Obsceno
 como o salário de um trabalhador aposentado
 o poema
 terá o destino dos que habitam o lado escuro do país
 - e espreitam (TP, p. 441)

Em **Poema sujo**, F.G., conseguiu “reencontrar os liames entre a poesia e a vida comum” sem se prender ao que há de

imediate e circunstancial na matéria social e política. O próprio poeta, em entrevista concedida a Álvaro de Faria, faz uma síntese de sua poesia:

A Luta corporal realiza a crítica da linguagem poética que herdei dos poetas modernos brasileiros e estrangeiros. [...] a fase neoconcreta é o desdobramento dessa busca, noutra nível, com a eliminação de toda indagação ontológica: a poesia reduzida às sensações [...] depois dessa fase, vendo que isso me conduzia ao silêncio ou ao irracionalismo, rompi, revi tudo, e me engajei na luta política e na literatura de participação social. Minha tarefa, como escritor, a partir de então, foi encontrar uma linguagem capaz de dizer a complexidade de maneira acessível [...] sem hermetismos e preciosismos, reencontrar os liames da poesia com a vida comum, sem abrir mão da qualidade literária. Creio que no **Poema sujo** é bem perto disso. (s.n.t.)

3 CONCLUSÃO: DEPOIMENTO

Poucos poetas brasileiros trazem a sua poesia tanto de sua experiência pessoal quanto Ferreira.Gullar. Fiel a seu projeto de conjugar palavra e realidade, Gullar procura que esse ideal se faça visando às necessidades reais da poesia dentro do contexto histórico-social em que vive e no qual sua poesia se insere.

Sempre presente nos acontecimentos cotidianos, ligando-se a pobres e ricos, a jovens e velhos, escrevendo poesia e participando do mundo, Gullar chega ao cabo de 30 anos de poesia com o mesmo ideal de que sua palavra construa alguma coisa, de que seu canto seja o canto dos que não sabem cantar.

Podemos dizer, olhando seu corpo magro, ouvindo sua palavra serena, fitando seus olhos onde habitam sofrimento e esperança, que Ferreira Gullar não escolheu a palavra. A palavra o escolheu.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BASTOS, Oliveira. A experiência de Ferreira gullar. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 9, 16, 23, 30 maio e 6, 13 jun.1954. Suplemento Dominical. Letras e Artes.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

CAMPOS, Augusto et al. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou a vida e morte nordestina. In: _____. **Toda a poesia de Augusto dos Anjos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **A trégua**. Entrevista a Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998, p.31-55

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

_____. Depoimento. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1º Jun. 1980.

_____. Gullar: MDB ganhou o povo. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1979 [entrevista].

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



_____. **O poeta chamado Gullar.** [S.n.:s.l., 19--]. [Entrevista]

_____. Um rubi no umbigo, ironia e exploração. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 28/29 abr. 1974. Suplemento da Tribuna. Entrevista a Maria Amélia Melo.

_____. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1959. Suplemento Dominical.

_____. **Toda Poesia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. A verdade que emociona. **Veja**, São Paulo, 02 mar. 1977. [Entrevista a Rui Lima.]

_____. Vinicius entrevista Gullar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 abr. 1977. Revista de Domingo. [Entrevista a Vinicius de Moraes.]

_____ et al. Manifesto neoconcreto. In: Teles, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1976

LAFETÁ, João Luís. Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: _____. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. **Arte em revista**, São Paulo, Kairós, n.1, p.67-70, 1979.

ROSSIGNOLI, Walter Afonso. **Ferreira Gullar:** ruptura e tradição na poética do oprimido. Dissertação (Mestrado em Letras). Juiz de Fora: CESJF, 2005.

SANT' ANNA, Affonso Romano de. Violão de rua (1962). In: _____. **Música popular e moderna poesia brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1982.

