



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Cláudia Dias Sampaio

Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar

Rio de Janeiro
2008

Cláudia Dias Sampaio

Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Costa Lima

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G973 Sampaio, Claudia Dias.
Na vertigem da vida a poesia de Ferreira Gullar / Claudia Dias
Sampaio. – 2008.
101 f.

Orientador : Luiz Costa Lima
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Gullar, Ferreira, 1930- – Crítica e interpretação. 2. Poesia
brasileira – História e crítica - Teses. I. Lima Filho, Luiz de França Costa.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins academicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

Assinatura

Data

Cláudia Dias Sampaio

Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 29/02/2008

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Costa Lima (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Profª Drª Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras da UERJ

Profª Drª Vera Lins
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2008

AGRADECIMENTOS

A Luiz Costa Lima, que me fez amar o pensamento.

À Faperj, pelo auxílio financeiro que recebi durante o último ano.

Às muitas vezes presentes neste trabalho.

Professores

UERJ

Carlinda Fragale Nuñez

Roberto Acízelo

Ana Lúcia Oliveira

Gustavo Bernardo

Ricardo Barbosa

UFRJ

Dau Bastos

Vera Lins

UNICAMP

Paulo Franchetti

Companheiro

Rodrigo Costa

Amigos

Lucía Yañez

Ulysses Maciel

Lúcia de Oliveira Santos

Raquel Aguilera

Fernando Mendonça

Lourdes Grzybowski

Mariana Cruz

Débora Fleck

César Garcia Lima

Ao Programa de Pós-graduação em História Social e da Cultura, da PUC-RJ.

Em especial aos colegas: Paloma Carvalho, Adriana Lunardi, Silvana Jeha, Danrley e Sylvia.

Funcionários da UERJ

Jaqueline e Carmen Maria, da Biblioteca

Luciana Ferreira, da Secretaria do Instituto de Letras

Família

em especial à Natalina (*in memorium*)

Os que o viram em vida não compreendiam
como ele se integrava nas coisas;
é que tudo: essas profundezas e florestas
e a própria água *eram* o seu eu.

A morte do poeta
(Trad. João Accioli)

Die, so ihn leben sahen, wussten nicht,
wie sehr er eines war mit allem diesen,
denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser *waren* sein Gesicht.

Der Tod des Dichters
Rainer Maria Rilke, Paris, 1906.

RESUMO

SAMPAIO, Cláudia Sampaio. *Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar*. 2008. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A pesquisa tem por objetivo pensar uma possível *oscilação* que caracterizaria a obra poética de Ferreira Gullar, no que se refere à aproximação e ao distanciamento das categorias da poesia moderna. O estudo dos diálogos com a vanguarda artística, enquanto exploração dos poderes da linguagem desviada de seu uso trivial, constitui o caminho para pensarmos a seguinte questão: ainda que o perfil multifacetado de Gullar o insira na categoria dos artistas modernos, acostumados ao trânsito entre os diversos tipos de arte, que ele tenha participado de um dos principais movimentos da vanguarda brasileira, o Concretismo, e tenha criado o Neoconcretismo, ao optar pela comunicação, estaria ele se afastando da tradição da poesia moderna?

Palavras-chave: Poesia. Vanguarda. Modernidade. Comunicação

ABSTRACT

The researcher's purpose is to think a possible *oscillation* that characterizes Ferreira Gullar's poetic work regarding the approximation and the distance of the modern poetry categories. The study of Gullar's dialogues with the artistic vanguard assumed as the exploration of the powers of the language diverted from its own ordinary use, leads to the following question: even so Gullar's multifaceted profile places him in the category of modern artists, used to move through several kinds of art, that he took part in one of the most important movements of the Brazilian vanguard, the Concrete poetry, and created Neoconcrete poetry, when choosing for the communication, would he be going away from the tradition of modern poetry?

Keywords: Poetry. Vanguard. Modernity. Communication

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| GULLAR E O CONCRETISMO: UMA REVISÃO | 08 |
| I. METALINGUAGEM, CLAVE PARA A MODERNIDADE? | 28 |
| <i>A luta corporal</i> | |
| II. PERTO DA FALA | 45 |
| <i>Dentro da noite veloz e Poema sujo</i> | |
| III. O DESAFIO DAS SOMBRAS | 64 |
| <i>O mar intacto</i> | |
| A VOZ DE GULLAR | 79 |
| BIBLIOGRAFIA | 86 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 92 |
| APÊNDICE – “O MAR INTACTO” | 94 |

APRESENTAÇÃO

Este texto não é um poema, por isso, dificilmente tornar-se-á um deleite para o leitor. Ele trata de questões específicas, e apesar da aparente sinuosidade pela qual os temas são expostos, seu principal objetivo é preciso: um convite à leitura mais atenta dos poemas de Ferreira Gullar.

A pesquisa sobre a obra deste poeta teve início em 2004, quando decidi fazer a Especialização em Literatura Brasileira, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Seis anos antes, concluíra o Bacharelado em Jornalismo, no qual ingressei, sob a influência da obra de Nelson Rodrigues, movida pelo desejo de ser escritora. Talvez, 1998 tenha sido um dos derradeiros anos em que ainda pairava a aura quase mítica do jornalista-escritor-boêmio.

Essa atmosfera envolveu os primeiros anos de minha vida profissional, que começou ainda durante a faculdade. A redação do jornal *Diário Popular*, em São Paulo, com seus fotolitos artesanais e seus velhos jornalistas que bebiam uísque e jogavam sinuca no botequim ao lado, enquanto esperavam pelas matérias do dia seguinte, foi a consagração daquela influência primeira, que logo se esvaiu.

Depois trabalhei em jornal impresso, rádio, TV, internet e cinema; escrevendo, produzindo e editando – palavras e imagens. Mas a tarefa de recontar a realidade, vez ou outra, era corroída pelo desejo antigo de expressar o indizível, que se por um lado poderia ser considerado dispensável à profissão, era o que distinguia e elevava a obra de uns poucos, como Nelson Rodrigues. Chamo de antigo esse desejo, pois, o exercício da memória me atina para o fato de que a arte sempre esteve presente. Fosse nas aulas diletantes de canto lírico, nas esparsas incursões pelo teatro, com pequenas participações como atriz e bailarina em óperas e balés, ou nas aventuras juvenis de escrever e dirigir peças de teatro para parentes e amigos.

A poesia veio antes, com poemas de Manuel Bandeira, que serviam de música para esse teatro recreativo da juventude. A obra de Bandeira estava entre os livros herdados de minha tia, professora de português e literatura, e ainda havia Cecília Meirelles, Carlos Drummond, Mário de Andrade, Fernando Pessoa e Camões, tratados como parte de um precioso tesouro.

Os poemas de Gullar chegaram um pouco mais tarde, aos 17 anos, com *Barulhos*, depois, o *Poema sujo*, *Na vertigem do dia* e *Dentro da noite veloz*. O que mais me comove na poesia de Ferreira Gullar, desde a primeira vez em que li seus poemas, é a capacidade que ela tem de nos transportar para um lugar afortunado: onde o mar azul reflete a luz da infância.

Comecei a pesquisa tentando entender um pouco mais sobre este universo que me faz tão feliz e me emociona a cada nova leitura.

Quando ingressei no mestrado perseguia, por intuição, a idéia de uma potência revolucionária na poética de Gullar, pois o desejo de estar no mundo, falar das pessoas, coisas, sentimentos, me parecia ser efeito apenas de um compromisso político. A oportunidade de ser orientanda de Luiz Costa Lima e o prazer pela investigação sobre a linguagem poética me impulsionaram a aprofundar a pesquisa.

A intuição inicial foi burilada pelo conhecimento teórico e logo veio a compreensão de que a potência da lírica de Ferreira Gullar não advinha de uma finalidade política, que tanto ele, em alguns momentos, quanto alguns críticos, imputavam aos seus poemas. Afinal, a base da poesia não é outra senão emocionar. E a potência que a linguagem poética carrega hoje, pela afinidade que mantém com o caráter fragmentário da vida moderna, é o argumento que torna ainda mais incitante o desejo de pensar a composição da lírica de nosso tempo.

Alguns momentos foram fundamentais no processo de pesquisa para a escritura desta dissertação. O primeiro foi quando tive a consciência de que deveria internalizar uma mudança radical em relação à percepção das coisas que por hábito já pareciam cristalizadas. A noção da não-linearidade do tempo, da descontinuidade da História (o mais atual nem sempre é o melhor e mais “moderno”), a aceitação da fratura do sujeito e dos interstícios próprios à vida deveriam estar integrados ao viver, no exercício cotidiano do pensamento vigilante. Nada fácil para alguém que viveu seus anos escolares durante o início do dilaceramento da educação promovido pelos governos militares. Somente uma coisa poderia garantir que a absorção dessas noções havia realmente sido internalizada: minha linguagem.

E como trabalhá-la diante da tarefa de escrever uma dissertação sobre poesia, cujo caráter fugidio torna quase inviável uma pesquisa que a tenha por objeto. Podemos nos deter em análises sintática, semântica, fonológica, dissecar suas figuras de linguagem, sua métrica e rima, mas como falar sobre o que escapa a toda essa tentativa de abordá-la por um método? Pensar conceitos, desenvolvê-los a partir do edifício construído pelo poeta, ou usá-los para “ilustrar”, ou até mesmo contrariar outro conceito ou noção? Apesar do interesse que despertariam no mercado editorial, tais alternativas, além de maçantes, não acenderiam sequer uma lamparina em uma empreitada mais comprometida e menos oportunista.

Afinal, o que dizer de poemas que se afastam de qualquer explicação determinística e instauram uma situação de mundo, como o exemplo repetidas vezes citado por Costa Lima (C.L., 2000, 149), os dois versos de “Mattina”, de Giuseppe Ungaretti:

M`illumino
d`immenso

O desafio de transitar pelo território movediço do estudo da poesia é razão a mais para a investida. Afinal, deveria encontrar um caminho para pensá-la sem, no entanto, aprisioná-la em conceitos, e isso representava, necessariamente, livrar-me das formulações pré-concebidas. Percebi que para isso era preciso trabalhar no silêncio que acolhe a aceitação da inexistência de soluções prévias, as palavras não deveriam funcionar como preenchimento do argumento antes 'solucionado'. Trabalhar nesse silêncio significava justamente o desafio de aceitar o indizível.

Nesse indizível, que nos resta senão reflexões e a proposta de leituras que ainda estejam sob a poeira da repetição da crítica.

GULLAR E O CONCRETISMO: UMA REVISÃO

Quando já dava por encerrada a fase de pesquisa para este trabalho, fui surpreendida pela notícia de um novo livro de Ferreira Gullar: *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. Além de um ensaio inédito do poeta sobre aquele momento da nossa cultura, avaliando, após um silêncio de quase 50 anos, sua experiência com a vanguarda, a bela edição da Cosacnaify traz ainda a reprodução do catálogo da Primeira Exposição Neoconcreta (1959), com o Manifesto Neoconcreto, e os livros-poema: *fruta*, *osso* e *faina*. Entre os textos históricos estão a “Teoria do não-objeto” (1959), “Lygia Clark: uma experiência radical” (1958) e “Poesia Concreta: experiência intuitiva” (1957), que marcou a ruptura entre Gullar e os poetas concretos.

A informação trouxe de imediato um problema: se o próprio Gullar se propunha a fazer uma avaliação de sua participação nos movimentos de vanguarda, qual seria o sentido de levar adiante um texto sobre este assunto? A angústia crescia quando constatava que meu desejo de falar sobre os diálogos entre a poesia de Gullar e as vanguardas partia de obras que não eram propriamente poemas concretos ou neoconcretos.

Finalmente, após a leitura do livro, comecei a aceitar a hipótese de uma sorte do destino. Ao contrário do que imaginara, ao voltar-me para o resultado indireto que a participação nos movimentos de vanguarda provocara na poética de Gullar, além de fugir da repetição do que já havia sido analisado pelo próprio poeta, abria-se um caminho para conexões outras, ainda não exploradas. E para confirmar o feliz lance do acaso, um elo conectava os diferentes caminhos: a afirmação de Gullar de que toda esta história começou com a publicação de *A luta corporal*, em 1954.

Ao falar diretamente sobre o movimento Neoconcreto – os livros-poema, o poema-enterrado, o Manifesto Neoconcreto e a Teoria do não-objeto – além de tratar do que eu, culpada, deixara de lado, mantinha-se em aberto a repercussão indireta que a experiência trouxera à sua obra poética. E a questão que mais me inquietava permanecia fértil: ao optar pela comunicação, Gullar estaria se afastando da tradição da poesia moderna?

Poesia, crítica, pintura e crônica constituem a produção artística de Ferreira Gullar que, de certo modo, sempre manteve diálogo com os movimentos de vanguarda, fosse por aproximação ou repulsa. Esta *oscilação* atravessa sua obra poética, e ao supor que ela consista no distanciamento e na aproximação com as categorias da poesia moderna, somos levados a

entendê-la como resultante da tensão entre o desejo de manter-se no circuito da comunicação e a preocupação com o amadurecimento estético da obra.

No decorrer de sua trajetória poética, as investidas mais radicais no trabalho com a linguagem se deram de maneira descontínua, o que reforça o uso do termo *oscilação*. À ousadia de versos como:

Cerne claro
cousa
aberta: na paz da tarde ateia, bran-
co,
o seu incêndio

de *A luta corporal*, 1950-1953¹ (TP, 53), contrapõem-se as redondilhas de rimas previsíveis de “João Boa-Morte” e “Quem matou Aparecida”, de *Romances de cordel*, 1962-67. A potencialidade lírica do célebre *Poema sujo*, 1976, eclode em versos que remetem ao tema caro à poesia moderna da relação entre o homem e a cidade, como em:

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás (TP, 235).

Exemplo este que se opõe à prostração da rima banal e da linguagem facilitada de alguns poemas posteriores, como “Uma nordestina”, publicado em *Barulhos*, 1980-87. A primeira estrofe já indica o andamento do poema, que não deixa lacunas para que o leitor as preencha com sua interpretação:

Ela é uma pessoa
no mundo nascida.
Como toda pessoa
é dona da vida (TP, 379).

¹ Os trechos dos poemas citados foram retirados da 15ª edição de *Toda poesia*, obra que reúne a produção poética de Gullar desde *A luta corporal* até *Muitas vozes*. Para indicar as referências, usaremos a sigla TP, seguida do número da página.

A idéia que percorre a obra do poeta é a de que para manter-se ligado à vida era necessário que não se afastasse demasiado do circuito da comunicação. O que podemos verificar nos seguintes trechos, escritos em diferentes épocas: “o artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade e compreenda que a arte é um meio de comunicação coletiva” (Gullar, 1965, 24). Ao que se soma: “a poesia é uma coisa com a qual ou pela qual se deve buscar a complexidade, mas você tem que dizer a complexidade de uma forma acessível à outra pessoa” (Gullar, 2007a, 86).

Ao apresentar tais fragmentos, a intenção não é a de fazer uma análise reducionista e julgar que, de fato, para manter-se no circuito da comunicação, Gullar abandonou a sofisticação da linguagem. Para ultrapassar esta visão simplificada é que proponho o estudo dos diálogos com a vanguarda como catalisadores da potência lírica na poética de Gullar. Falo em vanguarda no sentido de um regime estético das artes, como já explicou Jacques Rancière, “não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (Rancière, 2005, 43).

O roteiro que proponho da análise de alguns aspectos da poética da modernidade, que estariam presentes na produção de Gullar, foi pensado a partir de uma idéia de modernidade poética enquanto “exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional” (Rancière, 2005, 38). Isto explica a dificuldade que se expõe no segundo capítulo, em que trataremos da opção de Gullar pelo circuito da comunicação. Afinal, se partirmos da premissa de que ao optar pela comunicação, o poeta abre mão da qualidade poética, como seriam explicados os bons poemas de sua obra?

Ainda que o poeta optasse por uma poesia distante do hermetismo e da obscuridade que por tantos anos tomou-se como a espinha dorsal da poesia moderna, suponho uma ligação entre a potência lírica de Gullar e o diálogo com as vanguardas, principalmente, pelos movimentos nos quais ele esteve diretamente ligado: o Concretismo e o Neoconcretismo.

Esta possível rentabilidade estética talvez tenha sido esmaecida pela crítica negativa de Gullar ao Concretismo, e, ainda, por suas concepções em relação à vanguarda artística: fosse submetendo sua validade ao método marxista, em “Vanguarda e subdesenvolvimento” (1969), ou responsabilizando-a pela decadência da arte, quando, por exemplo, afirma que “as experiências radicais das vanguardas artísticas conduziram à destruição das linguagens artísticas” (Gullar, 1997, 9).

Contudo, poderemos constatar ao final do percurso a inexistência destes diálogos, ou, talvez a confirmação da hipótese, plausível tanto pela potencialidade lírica de alguns poemas,

como veremos adiante, quanto por declarações do poeta que apontam para uma concepção moderna de arte. Como no momento em que diz ser a arte não uma expressão da realidade, mas “uma invenção a partir da realidade (...) em geral o ser humano quer cada vez mais a noite transfigurada e louca, a ponto de ela virar uma parte a mais de nossa vida, da humanidade, e se manter” (Gullar, 2007, 79-80).

Ao associar arte à invenção e concebê-la como construtora de uma realidade, Gullar chama a atenção para a necessidade de uma comunicação abastecida de hiatos, permitindo ao leitor que ele intensifique sua “atividade ideacional” (Iser, 1999, 30) e, também, afasta a idéia da arte enquanto representação estrita da realidade.

No entanto, ao mesmo tempo em que reconhece como empobrecida uma poesia padronizada pelos hábitos do consumo: “tenho certa preocupação com a poesia massificada, porque a sociedade já está dominada pela mídia, a superficialidade e o sensacionalismo tomam conta de tudo” (Gullar, 2007a, 87), ele mantém reserva em relação à ousadia de um trabalho com a linguagem, como mostra o seguinte trecho: “não se pode valorizar a criação literária simplesmente em termos de audácia inovadora, que na maioria dos casos não é nem audácia nem inovação” (Gullar, 1989, 24).

São essas contradições que impulsionam a pesquisa, e nos levam à reflexão sobre as discrepâncias que surgem entre seus escritos críticos/ teóricos e sua obra poética.

Gullar julga a experimentação, a ousadia em relação à linguagem, como opositora ao que seria o principal objetivo da poesia: emocionar as pessoas. Isto o levará a condenar o Concretismo e a declarar que João Cabral de Melo Neto “não tem espontaneidade nem emoção” (Gullar, 2000). Entretanto, apesar da tentativa de se desvencilhar da tolice de opor formalismo, ou construção estética, ao efeito *emoção*, quando diz: “eu mesmo sou um poeta da maior exigência formal no que faço, mas há sempre emoção” (Gullar, 2000), permanece a idéia ingênua que vincula a espontaneidade à emoção e associa o formalismo da linguagem à frieza.

A configuração ganha força quando Gullar afirma ser o *espanto* a chave de sua criação poética. Tal noção, corroborada por alguns críticos e jornalistas que escreveram sobre o poeta, seria, segundo este, seu traço característico. E rechaçando o caráter de complexidade da irrupção do momento criador, ele descreve: “no momento de escrever o poema, fico por assim dizer limpo de conhecimentos, entregue à minha perplexidade, ao meu espanto, que é o fator precipitador do poema” (Gullar, 1999).

A liberdade expressiva vista como contrária às regras é segundo o poeta João Cabral de Melo Neto uma consequência do legado romântico e o cerne dos dilemas e características da poesia contemporânea (cf.: Costa Lima, 2002, 117). Um dos problemas mais arraigados desse legado seria ainda a concepção de que a grande obra é aquela que traz investida a intencionalidade do autor. Mesmo com o rompimento de uma estética normativa pelos primeiros românticos alemães, outra normatividade se impôs: “a da consciência, no caso, do artista, que rejeita como arbitrária toda apreciação em que não reconheça sua intencionalidade” (Costa Lima, 1995b, 252).

A idéia de Gênio era, para Kant e Diderot, a capacidade do artista de fazer algo para o qual não estava preparado por um “algo a mais”, cujo domínio ele não teria e que, por isso mesmo, não poderia ser chamado de intencional. Entre fins do século XVIII e meados do XIX, essa idéia foi se diluindo, até ser convertida em “intencionalidade do autor”. O resultado da conversão é a idéia danosa que atribui uma justificativa, uma finalidade, para a arte. O que seria tão prejudicial na reflexão sobre esta, quanto a idéia de mimesis como *imitatio* (cf. Costa Lima, 1995b, 252).

Apesar do ranço deixado por esse legado romântico, a partir da segunda metade do século XIX “o poeta e o artista em geral cada vez mais sabem que sua revolta individual pouco ou nada vale contra o que se revoltam. Cada vez mais distante da praça pública, o poeta só dispõe de sua linguagem” (Costa Lima, 1995a, 27). Paralelamente, começa a delinear-se para a crítica, de modo mais preciso, o objeto específico do poético: “Ele não está mais nos sentimentos que estimule, na fonte de exemplos que apresente, nas fórmulas e nas palavras que consagre, mas sim na linguagem que estruture” (idem).

A poética de João Cabral de Melo Neto se destaca justamente nesse sentido da metalinguagem, chamada por Haroldo de Campos de “realismo de linguagem” e que Costa Lima relacionará à “práxis que desvela, no texto, novas perspectivas contidas no objeto-palavra” (Costa Lima, 1995a, 45). Segundo o crítico, a linguagem cabralina é sempre acompanhada por uma reflexão sobre a linguagem, (idem, 276) e trazer a reflexão sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto é um primeiro passo para avançarmos no entendimento do Concretismo (idem, 225).

Será a partir da obra deste poeta que, no âmbito da poesia brasileira do século XX, se inicia a compreensão da necessidade de um novo tipo de comunicação que o poeta contemporâneo deve empreender. E se trata de uma comunicação específica que permite uma interpretação múltipla por parte do receptor. Vejamos a explicação de Costa Lima:

Afirma-se sim que a comunicação que a poesia e as artes engendram é bastante *sui generis*: não transmitem uma mensagem determinada, não permitem, portanto, uma representação unívoca. A linguagem deixa de ser um meio para se justificar por sua vitalidade. Sua vitalidade está na resposta que provoca, não na mensagem que transmite (Costa Lima, 2002, 56).

A realização da obra de arte passa a ser investida por uma dupla potência: “de refletir o real e de ser criação do real” (Costa Lima, 1995a, 300), aspecto que podemos verificar na poesia e na crítica de João Cabral, na produção do Concretismo, e cujo exemplo mais contundente na obra de Gullar é *A luta corporal*. A arquitetura deste livro expressa a inquietude do poeta em relação a sua própria linguagem, aproximando-o do questionamento da linguagem característico da poesia moderna e do que nos diz Hugo Friedrich sobre os poetas modernos: “todos procuram uma espécie de transcendência da linguagem” (Friedrich, 1978, 151).

Ao tratarmos destes aspectos da poesia contemporânea, nos aproximamos diretamente do dilema capital do artista moderno: até que ponto, em prol de seu empreendimento estético, distanciando-se do circuito da comunicação, o artista consegue manter-se ligado à vida? E ao decantar a linguagem, não estaria o poeta buscando justamente a aproximação com a dimensão humana?

É o que pensava Costa Lima, em *Lira e antilira* ao tratar da poesia de João Cabral de Melo Neto. Dizia o crítico: “A preocupação com a linguagem, a preocupação com a poesia conduzem à preocupação com o homem” (Costa Lima, 1995a, 223). É fato que na segunda edição revista do ‘*Lira*’, Costa Lima afirma, no texto de abertura, que vê como ultrapassada a idéia de um humanismo ativo na poesia cabralina (Costa Lima, 1995a, 15).

Ao desdobrarmos essa reflexão, estaremos pensando justamente em uma das questões mais discutidas no âmbito dos estudos da teoria da literatura e da teoria da arte: a questão da representação, e de seu alcance para expressar os interstícios próprios da vida humana.

A luta corporal, publicado em 1954, aproximou Gullar dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari que iniciavam em São Paulo o movimento Concretista. Alguns críticos, e o próprio Gullar, consideram o livro um marco na criação deste movimento. No prefácio da nova edição da obra poética de Gullar, Antonio Carlos Secchin refere-se ao livro do seguinte modo: “Essa obra logo se consolidaria como uma das peças-chave da poesia

brasileira do século 20, prenunciando o movimento de vanguarda intitulado Concretismo” (Secchin, 2007).

Gullar julga essa exacerbação da linguagem poética uma experiência que não mais o interessa. Ele refere-se aos poemas de *A luta corporal* como “poemas de uma linguagem desintegrada, o que me levou à crise total de achar que eu não ia escrever mais. Esse fato vai determinar o movimento da poesia concreta que é uma tentativa de construir a poesia sem o discurso” (Gullar, 2005).

De um modo geral essa é a principal crítica de Gullar aos movimentos de vanguarda, e o motivo declarado de sua ruptura com o Concretismo. “Acredito que o erro do Concretismo é achar que pode fazer uma poesia sem sintaxe, sem discurso, porque o discurso é o que expressa a complexidade, sem discurso você cai no abstrato” (Gullar, 2007, 82).

Pensem no paradoxo da poesia concreta ser abstrata e mais, em uma poesia colada à realidade como é a de Gullar, dialogar com o abstracionismo. Como isso seria possível?

Poucos se lembram de que a abstração, que surge no Brasil em meados dos anos 50, foi a semente de movimentos como o Construtivismo e o Concretismo, ela estava no cerne das pesquisas dos irmãos Campos e de Décio Pignatari ao relacionarem poesia e matemática. E a generalização de Gullar, ao dizer que o problema do Concretismo foi eliminar o discurso, equivale a apenas uma pequena parcela de poemas que integram o movimento.

A relação entre poesia e matemática, proposta por Haroldo de Campos em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, texto publicado originalmente no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, em junho de 1957, foi o estopim para o rompimento de Gullar com os Concretos.

No entanto, as idéias concebidas por Haroldo naquele momento correspondiam à apenas uma fase deste movimento. A “matemática da composição” é descrita por Paulo Franchetti, em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, como sendo posterior à fase da “fenomenologia da composição”, e anterior ao “salto participante” e aos “poemas semióticos” (Franchetti, 1993, 27).

No texto que motivou a desavença entre Gullar e o grupo Noigandres (Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari), Haroldo propunha uma definição de estrutura baseada nas idéias de Ezra Pound, um dos autores preferidos dos paulistas, que sustentava ser a poesia “matemática inspirada”. Segundo Haroldo de Campos, ao conceber o poema como um todo matematicamente planejado, a operação criadora penderia, ao final, para uma racionalidade construtiva (cf. Campos, H., 2006, 134).

Quase quarenta anos após a publicação do “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, ao escrever sobre o “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, na *Folha de S. Paulo* (Campos, H.,1996), Haroldo volta a defender sua concepção ao relacionar diretamente a “racionalidade construtiva” com o pensamento poético, a “lucidez” poética, que estava na origem do movimento Concreto: na poesia cabralina.

Haroldo cita como síntese o verso de Fernando Pessoa: “o que em mim sente está pensando” (Pessoa, 1969, 144), e justifica que fora a crença em um “racionalismo sensível”, inspirado na idéia oriental que se opõe ao dualismo “corpo/ alma” que motivara o polêmico manifesto, além, é claro, da publicação de *O engenheiro*, de 1945, de João Cabral, que ele chama de “divisor de águas”.

Para Haroldo, o artigo fora mal interpretado pelos poetas do Rio. Vejamos a explicação nas palavras do próprio:

Quando a poesia concreta passava da “fase orgânica” (1953-1957) para a “fase geométrica” (mondrianesca, minimalista, *avant la lettre*), enviei um artigo ao SDJB “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, entendido pelos poetas do Rio como um “manifesto” racionalista, que lhes contrariava a formação mais subjetivista, impregnada ainda de expressionismo e surrealismo residual. É evidente que pensávamos numa “matemática sensível” (não-científica), à maneira da “filosofia da composição” de Edgar Allan Poe, mestre de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, que procurasse integrar os dados da sensibilidade numa orquestração rigorosa do poema, controlar o acaso, “organiser le délire” (Pierre Boulez). Mas houve outros fatores em jogo, até idiossincráticos, o que eu chamaria “desafinidades eletivas” (Campos, H., 1969).

Após a ruptura, Gullar elaborou a “Teoria do não-objeto”, basilar à criação de um movimento que se contrapunha à dita “racionalização” concretista – o Neoconcretismo – que, segundo o crítico Ronaldo Brito, se caracteriza pela contradição: “Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (Brito, 2002).

Se por um lado, os artistas Neoconcretos, como Lygia Clark, por exemplo, ousavam em suas linguagens, por outro, subsumiam a arte à ideologia. No caso da artista, tal ideologia terá como consequência a chamada “arte terapia”. Não fora muito diferente o caso de Gullar, que

logo após a experiência Neoconcreta, transformou sua linguagem poética em bandeira política, e produziu o que há de mais tedioso em sua obra poética, os poemas de cordel.

A proposta do manifesto Neoconcreto era resgatar a emoção que segundo Gullar se esgotara com a radicalização do Concretismo. Percebe-se que esta concepção é uma visão disseminada pela crítica de um modo geral. Ao explicar os motivos da ruptura de Gullar com o movimento Concreto, Antônio Carlos Secchin escreve que Gullar desliga-se do movimento para, em 1959, “com a participação de renomados artistas plásticos do Rio de Janeiro, fundar o Neoconcretismo, combatendo a excessiva *frieza e desumanização* do movimento em sua versão original” (Secchin, 2007).

Para Gullar, o manifesto não seria mera resposta à ruptura, “não foi assim: rompeu e nós decidimos criar o movimento Neoconcreto. Não houve isso. Tanto que o rompimento se dá em 57. E o manifesto só será escrito em 59” (Gullar, 2007c). Nesta entrevista, publicada em outubro de 2007 no jornal mineiro *O Tempo*, por ocasião do lançamento do livro *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*, o poeta, após quase 50 anos, reafirma a dicotomia simplista de poetas racionais e emotivos como argumento para a criação do Neoconcretismo: “O movimento Neoconcreto nasceu porque nós éramos diferentes dos paulistas – eles eram mais racionalistas, objetivistas – e nós éramos mais intuitivos”. E explica o porquê de o Neoconcretismo não ser um mero resultado da rivalidade com os poetas paulistas:

Quando em 59 surgiu a idéia de a gente fazer uma exposição coletiva da turma do Rio, eu fui encarregado de escrever a apresentação do catálogo. Quando fui escrever, vi que não tinha sentido nós continuarmos a nos chamar concretistas. Pedi então uma reunião do grupo e disse: “Eu proponho que a gente, em vez de fazer uma exposição a mais, faça o início de um novo movimento. E chamei o nosso movimento de neoconcreto”. Nós não tínhamos mais nada a ver com essa arte concreta feita em São Paulo (Gullar, 2007c).

O curioso é que, no início, Gullar e o grupo de São Paulo concordavam em um ponto: a nulidade da crítica. Augusto de Campos, após afirmar que “a poesia é o que interessa”, chama a atenção para a necessidade do pensamento crítico: “A teoria não passa de um tacaie de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável)” (Campos, A., 2006, 13).

Ferreira Gullar tinha consciência do papel que o poeta deveria ter como crítico, tanto que à época da criação do Concretismo, a poesia era discutida nas páginas do suplemento literário do *Jornal do Brasil*, do qual o poeta era um dos editores. Eles perceberam a necessidade que se impunha de constituir um movimento literário que suprisse essa carência, e o “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, onde em 1956 o Concretismo foi lançado publicamente, teve papel fundamental na construção de um pensamento crítico sobre a poesia brasileira. Para Haroldo de Campos, o mérito do suplemento era seu perfil editorial eclético: “O Suplemento Dominical abrigava um amplo espectro de correntes e tendências, que iam de Mauro Faustino a Eduardo Portella” (Campos, H., 1996).

No entanto, parece ser justamente a falta de espírito de discussão que pasteuriza e reduz a complexidade dos fenômenos quando o assunto é o Concretismo. Para Costa Lima, o problema encontra-se na radicalidade desse movimento que, como toda vanguarda, radicalizou uma visão parcial ao eleger um panteão restrito: Pound, Joyce, Cummings e Mallarmé, e cuja intolerância da crítica se agravou com as revisões propostas do cânone nacional: Sousândrade, Oswald e Qorpo-Santo, que, segundo Costa Lima, irritavam a crítica ao afetar a “pasmaceira acadêmica” (Costa Lima, 1996).

Chegamos então à questão crucial de desavença entre os artistas do Rio, liderados por Gullar e os paulistas: a aversão por uma poesia racionalista que se sobreponha a uma poesia “humanista”. Desse modo, segundo Costa Lima, “o Concretismo passou a ter contra si os ‘humanistas’ – tanto de direita como de esquerda –, a academia – tanto a de orientação estilística como a sociológica – e os poetas jovens que redescobriam o poema-piada” (idem).

A dicotomia entre poesia “humanista” e “racionalista” ainda ganha contornos sociológicos na risível e tradicional disputa entre Rio de Janeiro e São Paulo, propagada pela idéia de que o Rio é emoção e São Paulo, razão. Talvez, por isso, para fugirmos das sedutoras armadilhas das dicotomias fáceis, e explorarmos o que há de instigante na relação entre Ferreira Gullar e o Concretismo, justifique-se a tentativa de apresentar outras leituras possíveis a respeito desse momento da poesia brasileira. Leituras estas que parecem ter sido prejudicadas pelo discurso reducionista e pouco produtivo de uma peleja entre poetas “racionais” e “emotivos”.

Afinal, se nos contentarmos com esse tipo de caminho, estaremos cúmplices da idéia de que o pensamento é inimigo da arte. E como explicaríamos, então, o esforço de autores, em vários momentos da História, no desenvolvimento de um pensamento crítico sobre a arte?

A preocupação com uma crítica consistente parece continuar sendo emergência, afinal, a relação entre crítica e poesia é tema recorrente nos estudos literários. Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* lembra a verve teórica dos poetas: “desde Poe e Baudelaire os líricos desenvolvem uma reflexão poético-teórica que avança paralelamente à sua obra” (Friedrich: 1978, 147).

Segundo o autor, isso aconteceria não por razões didáticas, mas pela convicção moderna de “que o ato poético é uma aventura do espírito operante e, ao mesmo tempo, observador” (idem), o que nos leva a entender que a reflexão crítica aumentaria a tensão poética. Friedrich sustenta ainda que “quase todos os grandes líricos do século XX propuseram uma poética, uma espécie de sistema de sua poesia ou do poetar em geral” (idem, *ibidem*).

Ferreira Gullar publicou ensaios, artigos e livros sobre arte, no ensaio sobre a poesia de Augusto dos Anjos uma reflexão em especial, a respeito da literatura, o conecta a esse legado dos poetas-críticos: “Questionar a literatura significa abandonar os esquemas, reencontrar a experiência viva e palpitante do real, fonte da obra de arte” (Gullar, 1976, 34).

A orientação de “abandonar os esquemas” nos remete à tradição dos grandes poetas como Schiller, Valéry e Baudelaire. Estes poetas fizeram do exercício crítico um lugar da *poiésis* enquanto “criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova” (Nunes, 1991, 20).

Não encontramos, nas obras críticas desses poetas, uma legislação, uma norma, eles teorizavam movidos pela insatisfação de seus pensamentos com os valores herdados, impulsionados por uma situação de crise (cf.: Costa Lima, 2005, 205). É, portanto, no efeito da experiência estética que encontramos sua simbiose com a experiência crítica. “A experiência estética ou se esgota em si ou provocará uma *decisão*, própria da *crisis* que a engendrou” (Costa Lima, 2002, 49).

Teoriza-se como forma de reflexão, como meio de ampliar o curso do rio e também de descobrir novas nascentes das quais necessitamos em nossa sede pelo conhecimento da vida, do mundo e, sobretudo, de nós mesmos.

O conhecimento de si foi considerado pelo poeta Rimbaud como essencial à formação de um poeta. Em *Carta de um vidente*, escreve: “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, inteiro, ele procura a sua alma, a inspeciona, a tenta, a aprende”.

O que seria então essa inspeção à interioridade senão o reflexo de um pensamento que o poeta empreende a partir de dois conhecimentos: o teórico-especulativo e o da experiência da

vida? Tendo como efeito o lapidar da linguagem: resultado da “inspeção interior” e dos diálogos que mantém com seus pares – críticos, teóricos e poetas.

Mesmo tendo escrito diversos textos críticos sobre arte e poesia, Ferreira Gullar não percebe a potencialidade da teoria como exercício de pensamento e até, talvez, de estímulo para a criação artística. Essa postura fica nítida em um dos ensaios de *Argumentação contra a morte da arte*, em que apresenta o pensamento teórico sobre a arte como um exercício de “profecia” e, apesar de reconhecer os encantos da teoria, a encara como um pecado que, vez ou outra, o artista é levado a cometer. Vejamos o trecho:

Pode-se dizer que surgiu um novo tipo de atividade intelectual que consiste, não em fazer arte, mas em profetizar a arte do futuro. Isso não deixa de ter o seu encanto, mas levando a crer que a única maneira de se criar arte (seja do presente, seja do futuro...) é fazendo arte agora, porque não se transforma coisa alguma pondo-se do lado de fora dela, a tecer teorias. Não resta dúvida, porém, de que é mais fácil teorizar sobre arte que fazer arte. Cometi algumas teorias. Mas, mesmo quando as cometia, desconfiava delas (Gullar, 1997, 77).

É esse tipo de interpretação que julga a teoria como um “dogma” (cf.: Gullar, 1989b) que irá nutrir as considerações de Gullar a respeito do Concretismo, como por exemplo: “a poesia concreta, embora tenha surgido como a negação da Geração de 45, ela é, na verdade, o prosseguimento dessa geração. A poesia concreta é o formalismo da Geração de 45 levado às suas últimas conseqüências” (Gullar, 2000).

Este julgamento é contestado por Haroldo de Campos em *O geômetra engajado – João Cabral e a Geração de 45*. Segundo o autor, somente por um “critério de cronologia tabelioa” (Campos, H., 1982, 67) Cabral poderia ser incluído nesta geração. Ora, se os Concretos tiveram em Cabral sua figura chave, então não teria cabimento considerar o Concretismo um prosseguimento da Geração de 45.

É importante lembrar também que, se por um lado, *O engenheiro*, cujos poemas “são como que feitos de régua e esquadro, riscados e calculados no papel” (idem, 69), tornou-se a referência para os Concretos, por outro, “o indispusera com os seus contemporâneos de geração” (Campos, H., 1996). E é o próprio Haroldo de Campos quem chama a atenção para a divergência ao falar sobre o prefácio do livro *Cidade* (1952), de Geraldo Vidigal, que em

apoio aos poetas de 45 “lança um verdadeiro libelo ‘anticabralino’, denunciando os poetas (...) adeptos da ‘heresia formalista’ que se levantavam contra a ‘vocação lírica brasileira’” (idem).

Além disso, sabemos que esse tipo de classificação da produção literária “Geração de 45”, vista por alguns como eficiente do ponto de vista de uma apresentação didática da História da Literatura, pode ser considerada também como uma das responsáveis por perpetuar noções que prejudicam a amplitude do horizonte de conhecimento dos fenômenos literários.

Um outro equívoco seria pensarmos ainda em uma linha evolutiva da poesia brasileira, concepção que por mais anacrônica que pareça, continua tão usual quanto a já apontada questão da intencionalidade do autor.

Sem recair no equívoco de uma concepção linear e evolutiva, mas conscientes da importância de João Cabral tanto para a formação do Concretismo, quanto para a sofisticação da linguagem poética em Gullar, procuraremos focalizar a obra deste poeta como o cerne das questões mais interessantes e complexas desta relação.

É no que Haroldo de Campos chamará de “lógica do construir” (Campos, H., 1982, 69) que nos basearemos para tentar compreender a importância da poesia de João Cabral no contexto de nossas indagações. O que já seria justificável pela reconhecida qualidade da obra poética cabralina e pelo que ela representa para o contexto da poesia brasileira, enquanto investimento na linguagem e em oposição a mera expressão individualista. Para Haroldo, a poética cabralina “é a instauração na poesia brasileira de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista” (Campos, H., 1982, 69).

Carlos Drummond de Andrade foi quem revelou a João Cabral a possibilidade do extravio. Quem nos fala sobre esta revelação é o próprio poeta pernambucano:

Tenho a impressão de que escrevo poesia porque li o primeiro livro dele, *Alguma Poesia*. Foi ele quem me mostrou que ser poeta não significava ser sonhador, que a ironia, a prosa cabiam dentro da poesia (Melo Neto, s/data).

Quando, em Drummond, o artesanato verbal avança e o pensamento-sentimento não mais prepondera em relação à linguagem, ao invés de traduzir, o pensamento irá “luzir através do corpo da linguagem” (Costa Lima, 1995a, 146). Segundo Costa Lima, isso ocorreria porque “a invenção, em vez de um exercício lúdico, se realiza em uma práxis, no fim da qual

o que se alcança vai além do que se poderia ter proposto alcançar. É pela invenção que Drummond deixa-nos de aparecer como um mero individualista que escrevesse” (idem).

A “práxis” de que nos fala Costa Lima, interpretada em muitos casos como “racionalidade”, seria não mais que o procedimento específico do poeta: artista cuja habilidade é a linguagem verbal. É chamando atenção para esta especificidade da arte literária, que o poeta Manuel Bandeira inicia sua apresentação das *Noções de História das Literaturas*, ao dizer que a literatura é a “arte que se exprime por meio da palavra falada ou escrita” (Bandeira, 1960, 11). Nesta sua especificidade, o poeta estaria, portanto, comprometido em tornar seus sentimentos uma “resposta em linguagem” e para realizar a construção verbal, a razão seria, então, imprescindível.

A primazia da palavra será teoricamente defendida por Gullar em “Poesia concreta: experiência intuitiva”, de 1957, que foi publicado no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, ao lado de “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, marcando a ruptura entre Gullar e os Concretos.

Diz Gullar: “o poeta concreto experimenta, vivifica e dinamiza a palavra” (Gullar, 2007d, 76), este privilégio da palavra já surge em *A luta corporal*, como nos mostram os seguintes versos de “A fala”:

Chão verbal,
campos de sóis pulverizados.
As asas da vida aqui se desfazem
e mais puras regressam.

O mar lapida os trabalhos
de sua solidão.

A palavra erguida
vigia
acima das fomes
o terreno ganho (TP, 46).

Mas apesar do louvor à palavra, da preocupação espacial e da representação dos silêncios que constituem *A luta corporal*, e o que resulta do trabalho com a linguagem a partir

da observação que o poeta empreende das coisas, Gullar não concorda com a concepção de poema como “objeto”, como queriam os Concretos.

No “plano piloto da poesia concreta” encontramos a seguinte explicação do que seria a poesia concreta: “uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil” (“Teoria da poesia Concreta. Campos, A., Pignatari, Campos, H., 2006, 215).

O que Gullar entende por “objeto” é “a coisa material tal como ela se dá a nós, naturalmente ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato etc.” (Gullar, “Diálogo sobre o não-objeto”, 1959). Para ele, o problema é que por essa condição, como viam os Concretos, o objeto se esgota na referência de uso e sentido. Em contraposição ele propõe a concepção de “não-objeto” que será desenvolvida na ocasião da criação do movimento Neoconcreto, principalmente, no texto “Teoria do não-objeto”:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência (Gullar, 2007d, 90).

O que estaria no centro desta discordância seria que, para os Concretos, o poema “não é um intérprete de objetos exteriores e/ ou sensações mais ou menos subjetivas” (idem). A ênfase na comunicação não-verbal, resultante da estrutura-conteúdo que seria o próprio poema, obscurece um detalhe que será explorado pelos artistas que, como Gullar, vêem no Concretismo um movimento que deixa de lado a emoção. Este detalhe consiste em que no caso dos poemas concretos a emoção é alcançada justamente pela configuração que privilegia uma concepção não-linear da poesia, inspirada nos ideogramas orientais e na revolucionária concepção da montagem cinematográfica de Eisenstein, tão próximas da linguagem moderna constituída pela presença ostensiva do audiovisual e do hipertexto, fruto de uma revolução tecnológica da qual os Concretistas pareciam já intuir.

A oposição de João Cabral a uma poesia sentimental, retórica e ornamental era o que despertava o maior interesse nos poetas concretos. No especial sobre o poeta, preparado pela TV Cultura para seu site na internet, vemos o porquê da admiração que ele despertava nos poetas Concretos e o desvio que o poeta pernambucano empreende em relação a seus contemporâneos:

João Cabral de Melo Neto constrói uma poesia não-lírica, não-confessional, presa à realidade e dirigida ao intelecto. Apesar de pertencer cronologicamente à Geração de 45, formada por nomes como Péricles da Silva Ramos, Geraldo Vidigal, Ciro Pimentel e outros, Cabral não se enquadra esteticamente nesta geração. A Geração de 45 propunha um retorno às formas tradicionais do verso, como o soneto, e negava o experimentalismo dos modernistas de 1922. João Cabral é tido como o único poeta da geração de 45 que influencia a forte geração posterior, formada pela vanguarda brasileira dos anos 50 e 60 sobretudo a vanguarda concreta (Melo Neto, s/data).

O trecho mostra a dificuldade em catalogar a poesia de Cabral, que poderíamos considerar como uma consequência de se tratar a poesia a partir de conceitos e/ou rótulos. A questão nos remete à indagação central desta pesquisa, afinal, aprisionar João Cabral no *hall* dos poetas da Geração de 45 não seria tão ingênuo quanto não incluir Ferreira Gullar na tradição da poesia moderna?

Poderíamos então pensar a poética cabralina como cerne daquele momento em que, conforme comentado anteriormente, a nulidade da crítica, juntamente com a publicação de *A luta corporal*, aproximaram Ferreira Gullar, Décio Pignatari e os irmãos Campos. Teríamos, portanto, a insatisfação com o momento poético brasileiro e a necessidade de uma expressão mais comprometida com a linguagem poética, ao invés da permanência de uma poesia sentimental, como constituintes do ambiente de onde eclodiu o Concretismo.

Ao voltar-se para a desmistificação do poema que é “sacado de sua aura de mistério e de inefável, e mostrado como é, objeto humano escrito ‘a tinta e lápis’, fabricado na ‘máquina útil do poeta’” (Campos, H., 1982, 70), Cabral imprime sua principal contribuição à poesia brasileira. Será a partir de sua obra que outros poetas compreenderão que as palavras têm a dizer “bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais (...). O mundo não é minha dor, ela apenas nele cabe” (Costa Lima, 1995a, 25). Portanto, será com João Cabral

que a poesia brasileira se expande além dos limites do sentimentalismo, das aspirações pessoais para tornar-se uma “resposta em linguagem” (idem).

Dessa “desalienação da linguagem” (Campos, H., 1982, 71), João Cabral passaria, segundo Haroldo de Campos, ao problema da participação poética. O comentário de Haroldo de que João Cabral “dá categoria estética a muito daquilo que, no chamado romance nordestino, tinha apenas categoria documentária” (idem, 72) torna ainda mais coerente a consideração inicial de Costa Lima a respeito de um humanismo ativo na poética cabralina, observação que, como vimos, será posteriormente desconsiderada pelo próprio autor.

Apesar do que foi dito até agora parecer reiterar a oposição rasteira, segundo a qual os Concretistas admiravam João Cabral por sua construção racional do poema, e Gullar, apesar de reconhecer a grandiosidade deste poeta e de até mesmo dialogar com alguns de seus poemas, como veremos adiante, se colocar contra essa construção poética por considerá-la um empecilho à emoção, procuraremos pensar além destes limites.

Poderíamos pensar a dita racionalidade da poética de João Cabral como um caminho para algo que ainda está por vir. A intuição já fora apontada por Costa Lima, que viu na “raiz da expressão seca e aparentemente distanciada de João Cabral”, o caminho para “o poema participante que, entre nós, ainda espera medrar” (Costa Lima 1995a, 20). Gullar afasta-se deste caminho na tentativa de realizar, justamente, uma poesia participante. Primeiro, na experiência do Neoconcretismo e depois, ao radicalizar esta proposta com os poemas de cordel. Ainda que a intenção dos dois poetas fosse não se afastar da problemática social brasileira, os rumos que um e outro irão tomar serão distintos.

Mas a crítica de Gullar a uma poesia “sem espontaneidade nem emoção”, a respeito da produção do poeta pernambucano, com o passar dos anos, será ponderada e refinada. Em 2007, ele lhe prestará o devido reconhecimento no texto escrito por ocasião da reedição da obra completa de João Cabral de Melo Neto, pela editora Objetiva. Uma leitura cuidadosa de “Uma faca na alma” revela não somente o elogio de Gullar para com João Cabral. Ao salvar o poema da dita “racionalidade” e imputá-la à personalidade do poeta, ele torna latente uma contradição: à conotação negativa com a qual vê a “racionalidade” na poesia, soma-se uma pergunta que, seguida da resposta proposta pelo próprio autor, podemos considerar, no mínimo, embaraçosa.

Diz Gullar: “racional em João Cabral é, portanto, a sua postura como realizador do poema, mas não o poema. Que racionalidade há em imaginar ter no corpo (ou na alma) uma faca só lâmina? Isso é coisa de poeta mesmo” (Gullar, 2007b).

Duas semanas após a publicação deste texto, Gullar volta-se novamente para a poesia cabralina como tema de sua crônica semanal no caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*. Começa desculpando-se com os leitores por voltar ao assunto, dizendo que o espaço de que dispunha era pequeno para a tentativa de compreender o trabalho do poeta e diz que alguma coisa havia escapado e que ele só a percebera relendo a crônica anterior: “sou assim mesmo, aprendo escrevendo e relendo o que escrevi” (Gullar 2007b).

A dita “racionalidade cabralina”, que, no primeiro texto, Gullar vinculava à composição dos poemas como uma tentativa de deter o “fluxo espontâneo da linguagem”, será complementada com a interpretação de que o poeta “não apenas torce a construção sintática, mas vai além: violenta a própria racionalidade do discurso, embora o faça racionalmente” (idem). Ora, então, ao propor uma ruptura da linguagem, como fez em *A luta corporal*, Gullar estaria “violentando o discurso” irracionalmente?

Vemos que o desenvolvimento analítico proposto por Gullar fica muito aquém do que dizem seus poemas, principalmente, quando percebemos com nitidez o diálogo que estabelecem com a poética cabralina. Neste caso, a “lógica do construir” é realizada por uma investida na posição que assume como “poeta-observador”, e favorecida pelas condições do tempo social em que está inserida (Costa Lima, 1995a, 327).

Pensemos no *Poema sujo*, no contexto político em que foi criado, e na carga poética decorrente de seu tempo-motor: a memória. E ainda na poesia que surge da observação do apodrecer das bananas, em “Bananas podres”, de *Na vertigem do dia*. A idéia do “podre do açúcar” torna-se central no poema, em contraposição à sua rejeição, declarada por João Cabral, no quinto poema de “Psicologia da composição”:

Vivo com certas palavras,
abelhas domésticas

Do dia aberto
(branco guarda-sol)
esses lúcidos fusos retiram
o fio de mel
(do dia que abriu
também como flor)

que na noite
(poço onde vai tombar
a aérea flor)
persistirá: louro
sabor, e ácido,
contra o açúcar do podre. (Melo Neto, 1989, 34)

A discussão torna-se ainda mais complexa, e por isso interessante, se trouxermos o poema “O relógio”, de *Serial* como mais uma apropriação da poesia cabralina que Gullar empreende em busca de suas próprias idéias estéticas.

Ao redor da vida do homem
há certas caixas de vidro,
dentro das quais, como em jaula,
se ouve palpitar um bicho (Melo Neto, 1989, 180)

Na analogia do primeiro verso de “Bananas podres”, Gullar já indica qual será o tratamento que ele destinará àquela herança e como será a tessitura dessas duas idéias estéticas: “do podre do açúcar” e do “precioso martelo regular do cotidiano”:

Como um relógio de ouro o podre
oculto nas frutas
sobre o balcão (ainda mel
dentro da casca
na carne que se faz água) era
ainda outro
o turvo açúcar
vindo do chão (“Na vertigem do dia”, TP, 315)

Em um de seus melhores momentos, Gullar parece ter levado à ponta de faca a lição cabralina, ao “fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que diga (“Catecismo de Berceo”, Melo Neto, 1989, 203). O que no primeiro momento analisamos como contraposição, após uma reflexão mais detida, podemos considerar como desejo de tecer

outras sendas no que fora deixado pela tradição. Ainda que tomando outro rumo ao adotar métricas e rimas mais despojadas, podemos considerar “Bananas podres” uma bem sucedida tentativa de “canalizar a água sem fim/ noutras paralelas, latente” (idem).

Temos, então, em João Cabral de Melo Neto, um horizonte instigante para repensarmos a relação entre Gullar e os Concretistas, e, também, na desgastada dicotomia entre poesia “racional” e poesia “emotiva”.

O critério de seleção dos poemas aqui apresentados consiste na aproximação destes com as questões que gostaria de propor com a pesquisa: o possível rendimento estético decorrente da experiência com as vanguardas, a aproximação com a tradição da poesia moderna e o caráter oscilante que perpassaria a obra poética de Gullar, como decorrência da hesitação do poeta entre manter-se no circuito da comunicação ou estabelecer critérios mais rigorosos na construção estética de sua obra.

I. METALINGUAGEM, CLAVE PARA A MODERNIDADE?

A luta corporal

Um pouco acima do chão (1949) é o título do primeiro livro de Ferreira Gullar. Mas o que seria sua estréia na literatura, não resiste à autocrítica do autor e é por ele banido de sua obra poética. *A luta corporal* (1954) passa então a ocupar este lugar inaugural, sobretudo, por ter se tornado chave para o surgimento do Concretismo. A vitalidade com que trabalha a linguagem e a coerência na edição e no encadeamento dos poemas são os principais instrumentos do poeta ao erigir sua obra que, apesar dos momentos em que o edifício ameaça ruir, fazem de *A luta corporal*, o livro mais interessante de Ferreira Gullar do ponto de vista de uma aproximação com a concepção moderna de arte.

A série dos “Sete poemas portugueses”, com a qual Gullar inicia sua “luta”, apontam para um movimento de desenlace da tradição clássica da poesia, que expande-se no decorrer do livro. Os versos de “Roçzeiral”, arabescos incompreensíveis para o outro que não o próprio autor:

URR VERÕENS
ÔR
TÚFUNS
LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS (TP, 64),

se comparados aos do primeiro poema português –

A canção repousa o braço
no meu ombro escasso:
firmam-se no coração
meu passo e minha canção –

parecem não pertencer a mesma obra. No entanto, justificam-se pela coerência interna que a obra traz consigo, corroborando o que diz Aristóteles sobre a função do poeta “que não

consiste em dizer o que se passa na realidade, mas o que poderia acontecer, o que seria possível segundo o verossímil e o necessário” (Gernez, 2002, 35).

Além da falta de novidade das rimas perfeitas e das estrofes simples, quatro quadras, o primeiro dos poemas portugueses, que iniciam no número três, é como o ponto de partida, um dever que o poeta se impõe na busca por uma linguagem mais pulsante. O segundo poema da série já anuncia a temática da obra: incerteza e morte.

Nada vos oferto
além destas mortes
de que me alimento
(...)
Aqui se inicia
uma viagem clara
para a encantação
(...)
Nada vos sovino
com a minha incerteza
vos ilumino.

Está feito o acordo com o leitor, que daqui por diante irá se deparar com as sucessivas mortes resultantes da busca do poeta por uma linguagem que dê conta de sua inquietude estética. A precariedade e a ameaça do abismo, decorrentes da incerteza do caminho e das consecutivas mortes, se traduzem de imediato nos diferentes gêneros experimentados ao longo do livro: lírico, narrativo, epistolar, dramaturgico, até o indistinguível arabesco de “Roçzeiral”.

O vazio dos interstícios, que se colocam a cada nova tentativa, é acentuado pela aceitação da “finalidade sem fim” da obra poética, como já definira Kant em sua Terceira Crítica. Há versos que mostram claramente a aceitação desta ausência de finalidade, como, por exemplo:

Vocabulário e corpo – deuses frágeis –
eu colho a ausência que me queima as mãos,

ou ainda a constatação seca e pontual: “Vê-se o canto é inútil” (“Galo galo”).

A metáfora do canto, enquanto retorno à própria linguagem poética, é a fuga da subjetividade sentimental e também o que expressa a ilusão da imortalidade que, diante da morte irrefutável, somente a arte é capaz de proporcionar:

Gritar

para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte (“As peras”).

O questionamento da linguagem, tão caro à poética da modernidade, se afirma ao longo do livro e é o que justifica a pertinência de se trazer a poética cabralina – cuja linguagem é sempre acompanhada por uma reflexão sobre a linguagem (cf. Costa Lima, 1995a, 276) –, para o âmbito do diálogo entre Gullar e os Concretos, cujo elemento mais evidente de convergência é *A luta corporal*. No livro, encontramos relações diretas com a poesia de João Cabral, como a referência ao “tempo mineral” em “Um programa de homicídio”:

As minhas palavras esperam no subsolo do dia; sobre elas chovera, e sóis bebidos trabalham, sem lume, o seu cerne, tempo mineral, eu as desenterra como quem desenterra os meus ossos, as manhãs calcinadas – carvões! (TP, 24).

Além dos traços mais óbvios, o que tão logo se percebe é um procedimento que nos remete ao significado da visualização na poética cabralina. O poeta-observador não se rende

ao sentimentalismo, a expressão de sua subjetividade está não numa ode ao “eu”, mas na contemplação das coisas que o rodeiam: peras, avenidas, galo, galinha, mar etc., construindo, deste modo, uma perspectiva mais sofisticada da linguagem poética, “a obra deixa de ser apenas uma construção para ser uma construção dirigida” (Costa Lima, 1995a, 327).

A incerteza, que tanto move a escrita quanto a constitui, é consequência do elo criado entre a realidade e a linguagem poética. O que surgirá a partir desta união é uma linguagem que parece reacender a própria realidade, apontando mais uma vez para o diálogo estabelecido com o poeta pernambucano. Este movimento pode ser melhor compreendido pela formulação de Costa Lima sobre a poesia de João Cabral: “Seu escrever se converte em elo de uma cadeia que, originada da realidade, passa pela linguagem, nela se faz real ao atingir o poético, nele, entretanto, não se encerra, por procurar forçar a volta à realidade de que deriva” (idem).

Mesmo quando fala sobre coisas palpáveis, o direcionamento de sua fala é sempre para o questionamento de sua linguagem, ela é o foco da observação do poeta em *A luta corporal*.

No caso de “Um programa de homicídio”, o procedimento da observação é elaborado a partir de um diálogo que o poeta estabelece com a tradição romântica da poesia, referindo-se a ela como “velha senhora”, e com os artistas que alimentam a idéia clássica de arte, da beleza perfeita. Fazendo jus ao título, o texto apresenta uma proposta autodestrutiva já que nele o poeta propõe a ruptura com uma linguagem que já não mais lhe interessa, pois contradiz seu desejo de aproximar poesia e vida. Ele fala contra um tipo de arte que exclui as dores, o podre da vida; a beleza que propõe é trágica, aproxima-se do sublime tão presente na arte moderna: “Porque estou morto é que digo: o apodrecer é sublime e terrível. Há porém os que não apodrecem” (TP, 22).

Este questionamento é um homicídio na medida em que o poeta apresenta sua ruptura com a tradição romântica da qual ele também fez parte. Contudo, ele não a descarta totalmente, coloca-a “sentada na cadeira”, e propõe que ela aprenda a lição dos mestres modernos:

Não saia. Sente-se nesta cadeira. Ou naquela. Olhe o assoalho poeirento, que a senhora há duzentos anos pisa sem ver: olhe a luz nas tábuas, a mesma que incendeia as árvores lá fora. A tarde nas tábuas. Deixe que lhe penetre a densa espera do chão (TP, 25).

Podemos também explorar a análise deste processo do poeta-observador além da conexão com João Cabral, basta pensarmos em um dos poetas preferidos de Gullar, Rainer Maria Rilke, cujos versos de “Der Tod des Dichters” (“A morte do poeta”) constituem a epígrafe deste trabalho:

Os que o viram em vida não compreendiam
como ele se integrava nas coisas;
é que tudo: essas profundezas e florestas
e a própria água *eram* o seu eu.

O diálogo com o poeta alemão, indelével em *A luta corporal*, é perceptível tanto em alguns poemas que refletem as idéias estéticas da poética de Rilke (“A gazela”/ “A galinha”; “O anjo”/ “O anjo”; “O fruto”/ “As peras”), como na repercussão dos conselhos ofertados em *Cartas a um jovem poeta*, que Gullar parece perseguir em diversos momentos de sua obra, principalmente, na idéia de que poesia e vida não podem se distanciar. Vejamos o trecho da carta do qual Gullar parece extrair as premissas com as quais irá trabalhar, sobretudo, em *A luta corporal*:

Aproxime-se então da natureza. Depois procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde. Não escreva poesias de amor. Evite de início as formas usuais e demasiado comuns: são essas as mais difíceis, pois precisa-se de uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal num domínio em que sobram tradições boas, algumas brilhantes. Eis por que deve fugir dos motivos gerais para aqueles que a sua própria existência cotidiana lhe oferece; relate tudo isso com íntima e humilde sinceridade. Utilize, para se exprimir, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de suas lembranças. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas.²

² Primeira carta do livro “Cartas a um jovem poeta”, 17 de fevereiro de 1903, traduzida por Cecília Meireles. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*, Ed. Globo, 1983.

O poema “A avenida” é um dos que nos mostra como se processa esta integração entre o poeta e as coisas:

O relógio alto, as
flores que o vento sub-
juga.
a grama a crescer
na ausência dos
homens.
Não obstante,
as praias não cessam.
Simultaneidade!
diurno
milagre, fruto de
lúcida matéria – imputrescível! O
claro contorno elaborado
sem descanso. Alegria
limpa, roubada sem qualquer
violência ao
doloroso trabalho das coisas! (TP, 20).

Ao contrário da imprevisibilidade da “grama que nasce na ausência dos homens”, a conversão: realidade-observada/ linguagem-construída é imputrescível, alegre, limpa, e ocorre “sem qualquer violência ao doloroso trabalho das coisas”. O que o poeta explora é a simultaneidade na qual ocorreria esta conversão, fruto de uma matéria lúcida, do “claro contorno elaborado sem descanso”.

Mas o que está no cerne desta “lúcida matéria” é o “diurno milagre”, e pela carga semântica da palavra “milagre” é possível desvendarmos o estreito laço com a crença propagada pelo romantismo do poeta como ser divino. A alternância entre o lançar-se no abismo da modernidade ou permanecer agarrado à crença romântica pode ser pensada pela afinidade da poesia de Gullar com uma poética de transição entre simbolismo e modernismo, da qual Rilke, na Alemanha, e Paul Valéry, na França, são representativos.

Contudo, não nos esqueçamos que a produção poética de Gullar é posterior a essa transição. E a análise de que pela opção da palavra “milagre” ele estaria se aproximando da crença romântica, do poeta como um ser divino, é facilmente desfeita se pensarmos em um outro trecho do livro onde surge esta palavra. Como no poema “A fala”. Primeiro a advertência:

Falemos alto,
os milagres são poucos (TP, 40),

os versos que constituem o movimento seguinte deixam clara a intenção do poeta que destitui o ato criativo do glamour, da iluminação, como o viam os românticos. Gullar sentencia a impossibilidade de milagres no que se refere à criação da linguagem poética:

Um fogo sem clarão cria os frutos deste campo.
Isto é a poeira florindo
sem rumor e sem milagre (TP, 43).

O apego à tradição clássica, que terá em *A luta corporal* seu questionamento mais contundente, é explicado por Gullar como decorrência de sua origem maranhense. Ele atribui este embaraço ao lapso temporal que vivenciou por ter nascido no interior do Brasil, na cidade de São Luis do Maranhão, onde a tendência moderna da poesia tardou a chegar.

Chamando sua cidade natal de “Macondo”, em referência à recôndita aldeia criada por Gabriel García Marquez em *Cem anos de solidão*, Gullar explica o que representou *A luta corporal* para a constituição de sua linguagem poética:

Eu era um poeta parnasiano, nasci em Macondo, li o tratado de versificação de Olavo Bilac. *A luta corporal* discute a questão da própria poesia, porque eu estava tentando reaprender a ver o mundo a partir da estranheza provocada pela leitura dos poetas modernos (Gullar, 2007e),

em especial, “Lua diurética”, de Drummond e *O empalhador de passarinhos*, de Mário de Andrade, que ele diz ter sido as mais significativas (idem).

A dificuldade que se impunha era a mudança na percepção das coisas que ele deveria empreender para alcançar uma outra linguagem, “a percepção do galo não era mais a dos sonetos. Eu cheguei a falar em alexandrinos!” (idem, ibidem). O que ele buscava era uma linguagem que não mais estivesse submetida a uma forma a priori.

Gullar justifica o arabesco incompreensível de “Roçzeiral” como o ápice desta busca, onde ele diz ter “implodido a linguagem”. Um dos exemplos é o verso de abertura do poema,

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita (TP, 55),

que segundo o poeta fora a maneira encontrada por ele para dizer o seguinte verso: “ao sopro de luz a tua pompa se renova numa órbita”.

E foi essa experimentação que levou à aproximação com os poetas paulistas:

Eles se haviam entusiasmado com *A luta corporal* e me procuraram para, juntos, iniciarmos um movimento renovador da poesia brasileira. Confesso que não cogitava isso e, se desintegrara a linguagem no livro referido, não foi com propósitos vanguardistas, mas por desejar dizer além do que a linguagem verbal permite. De qualquer modo, iniciamos um diálogo, trocamos cartas e daí nasceu a poesia concreta (Gullar, 2007f).

Mas se nos deixarmos levar apenas pela explicação de Gullar sobre o possível vínculo de *A luta corporal* com a vanguarda, seremos obrigados a entender que apenas o efeito provocado por esta obra nos então jovens poetas paulistas seria o motivo desta aproximação. Assim, relegaríamos a um mero detalhe as leituras da poética da modernidade que provocaram em Gullar o questionamento que o levou à criação do livro.

Poderíamos entender que o questionamento da linguagem em *A luta corporal*, apesar de não decorrer de um propósito do poeta de fazer uma obra sob a égide da vanguarda, é o que, indo além dessa intenção, a tornaria parte de uma poética da modernidade.

Entretanto, a insatisfação do poeta com sua linguagem, que o faz questioná-la a cada momento da criação, não se restringiria à modernidade, já que estes abismos seriam próprios de quem tem na linguagem o meio de expressão artística, como nos explica Costa Lima:

“Antes mesmo pois que a poesia da modernidade tenha aprendido a explorar o abismo da linguagem, a linguagem *en abîme*, a linguagem já era abismo, estabilizado apenas pela regularidade dos frames onde a alocamos (Costa Lima: 1981, 223)”.

Neste caso, a metalinguagem de *A luta corporal* se justificaria pela insegurança decorrente do próprio ato de escrever, não em uma intenção forjada de uma nova concepção poética, como nos mostram as palavras do poeta: “Os concretos viam em *A luta corporal* a prova de que a linguagem tinha realmente que ser destruída, mas eu não tinha a intenção de renovar coisa alguma” (Gullar, 2007e).

A explicação estaria então na incerteza que constitui o próprio fazer poético: “A poesia é a hora do ‘não sei’, a hora em que a gente tem que falar o que não sabe, inventar a partir daquilo que não sabemos. A poesia é sempre rebelde, nega o sabido. Escrever é uma coisa regida pelo princípio da incerteza” (idem). Em *A luta corporal* um dos exemplos de como Gullar irá falar sobre esse caráter de incerteza, intrínseco ao ato de escrever, é o trecho de “Um programa de homicídio”:

Só o que não és conheço – e só o que não sou te procura (TP,26).

Deste modo, ficaria em suspenso o argumento de que *A luta corporal* se aproxima da tradição da poesia moderna por sua construção que questiona a própria linguagem poética?

A desconfiança aumentaria se pensássemos ainda que a hesitação da linguagem na poesia de Gullar, em raros momentos dá lugar ao pessimismo, à negatividade.

O mesmo poema que nos oferece a temática da obra já aponta para a vereda pela qual esta será construída:

Aqui se inicia
uma viagem **clara**
para a encantação (“Sete poemas portugueses”, TP, 6).

O anúncio é direto e apesar da incerteza, dos momentos obscuros, o que o poeta busca é a luz, afastando-se assim do que seria a qualidade mais evidente da poética da modernidade: a desgastada “tradição da negatividade”, difundida por Hugo Friedrich.

A opção pelo caminho de uma poesia otimista em relação à vida, distante da poética sombria de um Paul Celan, é preponderante na poesia de Gullar e confirma a hipótese levantada por Vera Lins ao constatar a opção brasileira por uma poesia solar: “Como outro

veio do moderno, o trágico ficou recalcado, dada a nossa opção por uma alegria como prova dos nove, solar, e por um privilégio do modernismo hegemônico futurista e construtivo” (Lins, 2005,66).

Mas esta alegria solar está em *A luta corporal* em constante confronto com o sombrio, com a morte revelada a cada nova página, ofuscada ainda pela incerteza declarada que conduz a construção da linguagem, dando vitalidade às indagações que se repetem em obras posteriores, como:

- que faço entre coisas?
- de que me defendo? (“Galo galo” e “Poema sujo”)

e, ainda, a constatações ou pessimistas ou que, ao menos de acordo com nossa cultura, dificilmente seriam associadas a um horizonte otimista:

tudo que é canto morre à face externa
que lá dentro só há frieza e furta (“Sete poemas portugueses”, TP, 8).

A tarde é
as folhas esperarem amarelecer
e nós a observarmos (“O trabalho das nuvens”, TP, 16).

Seja por uma perspectiva otimista, ou pessimista, a consciência da precariedade é um princípio a que o poeta retorna,

sobre o leito de sal, sou luz e gesso:
duplo espelho – o precário no precário (“Sete poemas portugueses”, TP, 7).

O que talvez torne este jogo interessante é a provocação que causa no leitor pela insistente constância das indagações e pelos “lugares vazios” encontrados não somente na ausência de repostas às perguntas, mas sobretudo na vitalidade de sua linguagem:

Que te resta, pois, senão
aceitar?

Por ti e pelo pássaro pássaro
("O trabalho das nuvens", TP, 17).

Um outro bom exemplo é o movimento do poema "A fala", que mais tarde dará origem ao livro-poema *fruta*. Ele será a inspiração para o momento em que Gullar estará mais próximo das vanguardas, o Neoconcretismo.

Cerne claro, cousa
aberta;
na paz da tarde ateia, branco,
o seu incêndio (TP, 53).

A representação do silêncio pela forma como as palavras estão espacialmente dispostas, como "galhos erguidos no vazio" é mais um elemento na construção desses "lugares vazios" que o leitor terá que enfrentar ao longo do livro.

Miséria! esta avenida é
eterna!
Que fazem os galhos
erguidos no
vazio
se não garantem sua
permanência? ("A avenida").

Ao sujeito que se questiona, oscilante, é permitida a contradição, a incerteza, já que não sendo uno, autocentrado como o sujeito da tradição clássica, ele não responderia da mesma maneira a diferentes situações. Recorrendo à filosofia kantiana, a partir de uma leitura particular desta, Costa Lima defende que o sujeito não pode ser tomado como um todo harmônico, e o exemplo disto estaria nas três experiências fundamentais kantianas: a razão pura (determinante), a razão prática (ética) e o juízo de reflexão (a experiência estética). Para Costa Lima, Kant "não é tão só aquele que enuncia um sujeito fraturado senão que ele próprio encarna essa fratura" (Costa Lima, 2000, 178).

A dificuldade em se entender a fratura do sujeito, que Costa Lima defende como algo positivo, “em vez de implicar a fragilidade do sujeito, sua fratura o dota de uma imensa plasticidade, indispensável para responder a tamanha variedade de experiências no mundo” (Costa Lima, 2000, 171), está em que a filosofia kantiana não é uma leitura corriqueira nas universidades brasileiras. Em uma de suas aulas no Doutorado em História Social e da Cultura, na PUC-RJ, 2007, Costa Lima explicou que, do ponto de vista da comunicação, esta teoria seria mais eficiente se fosse pensada, por exemplo, a partir das idéias de Alfred Schütz, em “The Stranger”:

Schütz se propunha como pergunta: que peculiaridade apresenta a conduta de um forasteiro que procura interpretar o padrão cultural de um grupo outro, em que busca se integrar. Sintetizo sua argumentação. A dificuldade em que se encontra o forasteiro tão-só exacerba a situação conhecida por todos os homens em seu cotidiano. Ela começa a se esclarecer quando se reconhece que o saber que nos guia é (a) incoerente, (b) só parcialmente claro, (c) não livre de contradições (Costa Lima, 2005b).

No caso da poesia, o que passa é que o poeta não se satisfaz em sua vida diária, não lhe bastam os pensamentos e atuações contínuas. Ele “não se contenta com estoque de receitas a que, se for possível, sempre recorrerá (...) suas receitas não se conciliam; por vezes, têm sentidos opostos, com as do grupo em que procura se incorporar” (Costa Lima, 2005b).

Tecendo uma analogia entre o poeta e o forasteiro, podemos chegar à seguinte reflexão: ao se deparar com a estranheza provocada pela articulação com o outro e diante da fragilidade a que se vê exposto pela incógnita da reação de seu segundo, o poeta decide lançar-se no abismo (da linguagem), ele se reconhece como alguém cuja localidade é pendular, mas mantém-se consciente do jogo. A dificuldade inerente ao poeta, obtuso à regularidade instituída, como o forasteiro de Schütz, o leva a recorrer ao próprio poema para dar conta de sua questão.

Esta digressão à teoria do sujeito fraturado, de Costa Lima, justifica-se pois será pela expressão desta subjetividade que Gullar alcançará em *A luta corporal* a dupla potência: “de refletir o real e de ser criação do real” (Costa Lima, 1995a, 300). Ao expressar a variedade, a inconstância do sujeito, a partir de uma linguagem que é ela mesma inconstante e fraturada, o

poeta elabora seu discurso com os mesmos elementos que pretende tematizar em sua obra: a incerteza e a morte. E ao mesmo tempo em que fala do real,

Vê o céu. Mais
que azul, ele é o nosso
sucessivo morrer (“O mar intacto”),

diz também da linguagem que lhe interessa, os questionamentos e a concepção que tem dela mesma, focalizando-a, enquanto incerta e sujeita à interrupção, como tema central da obra.

A linguagem que lhe interessa é a do cotidiano, rasteira, “que vem do chão”, mas de onde resplandece a luz que poderíamos associar à percepção peculiar do poeta que se volta para os momentos mais triviais para daí extrair sua poesia. Esta parece ser a lição dos grandes poetas, é o que dissera Rilke, em sua *Primeira carta ao jovem poeta*, como vimos anteriormente, e é também o que nos ensina Jorge Luis Borges, no prólogo de *El oro de los tigres* (1972):

para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es (Borges, 1974, 1081).

A observação do que há “por baixo do assoalho poeirento” aponta por um lado para esta atenção de que nos fala Jorge Luis Borges e, por outro, para a busca do poeta por uma linguagem íntima ao cotidiano. A idéia estética do que está “ao rés da fala”, presente neste fragmento que destacamos de “Um programa de homicídio”, irá se repetir e se desdobrar na obra de Gullar. Por exemplo em o *Poema sujo*:

Como se o tempo
durante a noite
ficasse parado junto
com a escuridão e o cisco
debaixo dos móveis e nos cantos da casa
 (“Poema sujo”, TP, 255).

Ao fazer do cotidiano seu território, Gullar conecta-se ao legado dos poetas modernos e, no caso brasileiro, além de João Cabral, dialoga especialmente com a poética de Drummond, ao trabalhar poeticamente a linguagem como algo que está por “baixo do solo”. Esta idéia está presente no poema “Onde há pouco falávamos”:

Está no fundo
da casa, por baixo
da zona sensível, muito
por baixo do sangue
(Drummond, 1967, 204).

Ora, se associamos a poética de Gullar à alegria solar, típica da poesia brasileira de que nos fala Vera Lins, como explicar estes momentos inspirados por um Drummond trágico como o de *A rosa do povo*, senão como resultado de uma subjetividade fraturada?

Deste modo, o real é refletido e o que é criado pelo poeta envolve tanto as métricas formais dos “Sete poemas portugueses” e as cartas de “As Revelações Espúrias”, quanto os incompreensíveis versos de “Roçzeiral”. À medida em que constrói a obra, Gullar reafirma a conexão entre as dimensões crítica e estética, alcançando o que Hugo Friedrich diz ser a transcendência da linguagem presente nas obras dos poetas que souberam trazer do diálogo entre poesia e crítica potencialidade para suas líricas.

A metalinguagem de *A luta corporal*, independente de ser o traço determinante para inseri-la ou não em uma poética da modernidade, é um elemento importante nesta aproximação, afinal, é pelo questionamento da linguagem que o poeta escapa da subjetividade sentimental e desenvolve sua busca por uma poesia não mais submetida às regras de versificação, conforme a herança parnasiana.

O diálogo com uma poética da modernidade se estabelece no primeiro momento pela leitura de Drummond e Mário de Andrade, que entra em choque com a concepção parnasiana que Gullar tinha até então da linguagem poética. Ao “implodir a linguagem”, surge, pela recepção dos poemas, o outro momento desse diálogo com a modernidade, quando Gullar parte para uma abstração que irá atrair os poetas paulistas que vêm no livro o exemplo prático da proposta que tinham de uma renovação da poesia brasileira.

Mesmo não tendo sido esta a intenção primeira de Gullar, são vários os indícios de que o livro de fato marca esta ruptura com uma linguagem em exaustão, que não dava mais conta

das questões surgidas com a vida moderna. Tratava-se da busca por uma linguagem que se distanciasse do “brilho fácil”, da retórica empolada da tradição parnasiana, e que trouxesse o sublime tantas vezes presente na arte moderna:

Fui aquele que preferiu a piedade ao amor, o ódio ao amor, o amor ao amor. O que se disse se não é da carne brilhar, qualquer cintilação sua seria fátua; dela é só o apodrecimento e o cansaço
 (“Um programa de homicídio”, TP, 22).

Na tentativa de ultrapassar a exaustão da linguagem, o poeta trava uma luta a partir do reflexo que constrói de seu próprio corpo, como Perseu que usa o reflexo de seu escudo como arma na batalha contra a Medusa. A questão do corpo, já anunciada no título do poema, perpassa a obra de Gullar e é recorrente em vários momentos de *A luta corporal*, como no seguinte trecho de “Um programa de homicídio”:

Os pêlos do nariz, as unhas, os pêlos no ânus–fenda, a sua febre. Os dobrados, intestinos, o seu soturno aéreo trabalho. O homem caminha. É um rio andando. É uma árvore, andando. A lama, andando; sol, andando. O homem é um peixe de cabelos e morte clara (TP, 24).

O poeta se mistura à natureza, conforme os ensinamentos de Rilke, seu corpo está integrado às coisas. Em um jogo que ultrapassa os limites da realidade, já não mais sabemos se quem anda é a árvore ou o homem, a aposta no imaginário transforma o homem em um “peixe de cabelos”.

Em *De anima*, importante ensaio de Aristóteles para o estudo da poética, vemos formulada a intrínseca relação entre corpo e pensamento, diz o filósofo: “o pensar é tão corpóreo como o perceber e que se percebe e se entende o semelhante pelo semelhante” (Aristóteles, 2006, 109). O encontro do corpo do poeta com o mundo é o que constitui sua linguagem, fonte primordial de sua aproximação com o outro.

Escrevendo sobre a poesia de Armando Freitas Filho, em *Poesia e Crítica: uns e outros*, Vera Lins fala sobre este saber cuja origem estaria justamente no encontro do corpo com o mundo: “Esse corpo do poeta acolhe uma natureza que é mar, montanha, luz e horizonte, no sentido de abertura ao infinito” (Lins, 2005, 18). Para a autora, a escrita de Armando Freitas

Filho estaria em um lugar “onde pensamento e corpo se encontram, mas antes do já feito, no lugar da respiração” (Lins, 2005, 18).

Em “As revelações espúrias” além de apresentar o território específico da arte – o fictício e o imaginário –, Ferreira Gullar parece também falar deste lugar apontado por Vera Lins. Já na disposição do texto, sufocado, em blocos, sem acentuações que indiquem pausas, ou letras maiúsculas que marquem recomeços, só resta ao leitor a perda do fôlego. Ele é arrastado ao lugar rarefeito da concepção do poema, ao reino da palavra, conforme anuncia o poeta em “O inferno”:

Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível (TP, 58).

A palavra poética é a única possibilidade de falar sobre e deste lugar, onde se encontram pensamento e corpo: “Nada reterá a figura do corpo, que só a palavra, o seu secreto clarão, ilumina” (“As revelações espúrias”, TP, 32).

A redenção e o alívio surgem em “A fala”, é o reencontro com “a alegria debaixo da palavra” (TP, 40).

Esta linguagem não canta e não voa,
não voa
o brilho baixo;
filha deste chão, vento que dele se ergue
em suas asas de terra.
Aqui, a pouca luz,
ganha a um sol fechado, soluça.
Sopra no coração o sol das folhas, Vina,
é verão nas minhas palavras.

Mas apesar da alegria solar que em um primeiro momento parece inundar o poema, acentuada ainda pela presença da música que se coloca como um chamado pela palavra “Vina”, instrumento de origem hindu e cordas dedilháveis, segundo o Houaiss, o poeta reafirma sua disposição por uma linguagem que se aproxime da fala, do chão verbal, e neste solo em que trabalha o poeta há pouca luz:

Assim é o trabalho. Onde a luz da palavra
torna à sua fonte, detrás, detrás do amor,
ergue-se para a morte, o rosto (TP, 42).

Há a possibilidade de se construir alegria mesmo neste território de poeira e morte, e talvez seja na tentativa incessante de se aproximar dessa linguagem que nasce da fala do cotidiano, dos odores impuros, do putrescível que Gullar parece vislumbrar tal caminho:

O odor
do corpo é impuro,
mas é preciso amá-lo (TP, 45).

Dentro da noite veloz e Poema sujo

A fala e sua dimensão sonora são dois aspectos de relevo na poesia de Ferreira Gullar. Basta pensarmos na recepção do *Poema sujo* (1976), que ganhou visibilidade pelo registro sonoro difundido nas rodas de intelectuais e artistas, pelas mãos do também poeta Vinícius de Moraes, que trouxe da Argentina o poema gravado na voz do próprio Gullar. A voz do poeta chegou antes de suas palavras escritas.

Ele soube aproveitar as lições de Rilke, Borges e dos poetas modernos que vêm no cotidiano manancial para suas poéticas, mas a opção por uma linguagem o mais próxima possível da fala cotidiana aponta sobretudo para sua busca de comunicar o que é complexo. Aí está o movimento que interessa ao poeta, na fala que vem do corpo, no pensamento que surge a partir do movimento de perceber e entender “o semelhante pelo semelhante” (cf.: Aristóteles, 2006, 109), no encontro do poeta com o mundo. A fala:

acende da poeira. Gira
o cone do ar, as velhas forças
movendo a luz (*A luta corporal*, TP, 45).

As palavras incluem a dimensão do tempo vivido, a atividade do poeta resume-se em traír a morte. Para isso, precisam criar movimento, acender a poeira, girar o cone do ar e mover a luz.

Neste capítulo nos concentraremos na questão que já havia sido colocada como a mais instigante deste estudo: optando pela comunicação, Gullar se afasta da tradição da poesia moderna? Por que seria esta a mais excitante entre as indagações, senão porque será a partir dela que poderemos refletir sobre o problema de maior complexidade da linguagem artística: a questão da representação?

Vimos como a teorização de Costa Lima sobre a fratura do sujeito possibilita ampliar os horizontes de nossa reflexão. Uma observação panorâmica da obra de Ferreira Gullar nos permite pensar sobre a plasticidade e a capacidade de adaptação aos diferentes momentos, que constituem o sujeito fraturado. As diferentes “fases” refletem, por si, uma subjetividade que se opõe à unidade e à constância do sujeito solar da tradição clássica.

O que vai nos interessar é a relação teórica que há entre sujeito fraturado e representação-efeito (cf.: Costa Lima, 2000, 278). A tarefa de repensar a mimesis, decisiva na trajetória intelectual de Costa Lima, justifica-se pelo desejo de criar uma alternativa à banalização da vida, numa tentativa de reverter o divórcio entre arte e mundo (idem). Por isso, a insistência em repensar a teoria do sujeito e as formas de representação, “tornar a obra independente da intencionalidade autoral e tornar as representações um fenômeno comum a criadores e receptores” (idem, ibidem).

Logo em seguida à experiência Neoconcreta, influenciado pelo clima político da época, Gullar preside o Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes e no dia 1º de abril de 1964 filia-se ao Partido Comunista, exatamente no dia do golpe militar. Essa história já é bastante conhecida, foi narrada pelo próprio Gullar, em sua autobiografia *Rabo de foguete: Os anos de exílio* (1998), em que ele conta detalhes de sua trajetória política, o exílio em Moscou, Chile e Argentina, de onde escreveu seu mais célebre poema, o *Poema sujo*.

Podemos pensar esse período como resultado de uma crise de linguagem, um impasse que se acentuava pelo contexto mesmo da época, e que acabava por submeter a poesia à política. Estar no circuito da comunicação era falar do povo, para o povo, e as redondilhas do cordel eram a melodia mais adequada para aquele momento. Já não o interessava “implodir a linguagem”, como fizera em Roçzeiral, mas, sim, usá-la como meio de expressão clara e objetiva. Partilhar a indignação com a situação política era, para Gullar, estar o mais próximo possível da fala cotidiana, como nos mostra “Boato”:

Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há uma ditadura no país
e eu estou infeliz? (*Dentro da noite veloz*, TP, 190)

Por mais complexo que fosse aquele momento, importava para o poeta expressá-lo de forma direta, acessível, ainda que houvesse outras maneiras de um artista falar sobre a angústia daqueles tempos sombrios.

No entanto, com exceção dos poemas de cordel, a produção mais significativa desse período, *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*, apresentam nuances que escapam à redundância da comunicação cotidiana. Como revelam poemas como “Uma fotografia aérea” e “O açúcar”, de *Dentro da noite veloz*, que parecem produzir efeito semelhante ao de “Bananas

podres”, de *Na vertigem do dia* e ao do *Poema sujo*, veremos mais adiante um procedimento que é comum a esses poemas.

Em “O açúcar”, a primeira estrofe anuncia uma poesia quase panfletária:

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre (TP, 165).

A ênfase na denúncia social percorre o poema, e a ausência de rimas é substituída por uma musicalidade que surge a cada nova estrofe, pela insistência no tema e por um desdobramento narrativo. O caleidoscópio que se constrói pelos vários “açúcares” que aparecem no poema é resultado do trabalho que o poeta empreende a partir da metáfora, elemento aqui então decisivo. Por ela, surgem os efeitos estéticos de maior intensidade, é ela que corrói a concretude e a previsibilidade do dia-a-dia, diluindo a normatividade da intenção panfletária.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim (idem).

Se cotejarmos as edições de *Toda poesia*, de 2006 e a de *Dentro da noite veloz e Poema sujo*, editada provavelmente (já que não há indicação de data), na década de 70, pelo Círculo do livro, temos a surpresa da edição inteligente dos poemas de *Dentro da noite veloz*. O primeiro poema desta edição, “Ao nível do fogo”, revela a disposição do poeta na busca por uma linguagem que se aproxime da vida, com suas luzes e sombras. A revelação da importância da “fala” já é expressa pelo primeiro verso, os seguintes apresentam os temas nos quais o poeta irá se dedicar ao longo da obra e revelam a potência das metáforas com as quais irá trabalhar. Vejamos a primeira estrofe:

falo
e por muitos incêndios ao
meu redor
no incêndio do mar às minhas costas
(ou a lembrança)
no alto incêndio das nuvens sobre as cidades
no incêndio das frutas na mesa de jantar (Gullar, s/data, 9)

As respostas que estas obras provocam mostram que o poeta procura criar uma via de reinserção no mundo que ultrapassa sua intenção primeira. É isto que nos possibilita pensar na relação teórica de que falamos há pouco, entre o sujeito fraturado e a representação efeito.

Como a tarefa neste momento é investigar a relação específica entre comunicação, modernidade e potência lírica, sugiro que para analisarmos a representação enquanto fenômeno comum a criadores e receptores, pensemos na metáfora como recurso que possibilita Gullar manter-se no circuito da comunicação sem que, no entanto, sua lírica perca potencialidade. Pelo uso desta figura de linguagem, o poeta constrói o universo de suas idéias estéticas.

Para Kant a idéia estética é uma grandeza tão somente igual a si mesma. Por esta razão, o filósofo conclui que “o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas idéias” (Kant, 2004, 96). Ao considerarmos a linguagem poética centro de nossa investigação, temos consciência dos desafios de tal empreendimento, já que as idéias estéticas, sobretudo na poesia, são representações da imaginação irreduzíveis a conceitos, conforme nos fala Kant (idem, 56). Esta impossibilidade levou o filósofo Gastón Bachelard a sentenciar, anos mais tarde, que “a crítica intelectualista da poesia jamais conduzirá ao lugar onde se formam as imagens poéticas (Bachelard, 1994, 51)”.

O resultado que se deflagra com a linguagem poética não está ligado a um conceito, mas possui semelhança com o lógico. Por isso, esta experiência é dotada do que Kant chama de validade universal, pois que essa validade – que não é só sensação, mas reflexão – pode ser compartilhada por qualquer um. No entanto, para que a reflexão seja comunicável, é necessário que se apóie num elemento terceiro, que não é propriamente a reflexão, mas, sim, a causa dela.

Se dispomos de duas vias para o tratamento da palavra: conceito e metáfora, e se ao conceito, antimimético por excelência, cabe a *palavra extensiva* – que tem por limite a

descrição e a função pragmática –, à metáfora supõe a *palavra intensiva* – palavra em dobra, nunca é apenas o que diz³. É na perspectiva que une metáfora e palavra intensiva que encontraremos a conciliação com a mimesis. Enquanto produção textual, somada à categoria estética, a mimesis nos permite pensar o social, pois, “a literatura é movida pela imaginação quando dotada da capacidade de co-mover, de conduzir o receptor a questionar emocionalmente as instituições sociais que o acompanham” (Costa Lima, 2006a, 328). E é justamente por uma metáfora que Costa Lima define o discurso literário:

Espessura da linguagem: aquela cuja composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo de seu uso corrente. Pela espessura da linguagem, a literatura então se tornará sua segunda morada (idem, 350).

Ao surgirem na poesia de Gullar, as metáforas parecem apontar para os momentos em que se estabelecem os diálogos mais intensos com a poética da modernidade. Por não estar tão óbvio quanto em *A luta corporal*, precisaremos de maior agudeza na análise para compreendermos como se processa este diálogo no *Poema sujo*, e em *Dentro da noite veloz*.

Estas obras marcam o período de maior engajamento político de Gullar, além dos poemas de cordel produzidos entre 1962 e 1967. Em decorrência dessa fase, Gullar foi, por vários anos, rotulado pela crítica como poeta político. Alguns versos de “Não há vagas” e “Meu povo, meu poema”, de *Dentro da noite veloz*, tornaram-se ícones daquele momento, e repetidas vezes foram temas de provas nas escolas e vestibulares quando o assunto era a ditadura militar:

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
Não cabem no poema o gás

³ A formulação de Costa Lima foi apresentada aos alunos do curso de Doutorado em História Social e da Cultura, no curso “Repensar a mimesis”. PUC-RJ, 2º semestre de 2007.

a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar
do pão (“Meu povo, meu poema”, TP, p.162)

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta (“Não há vagas”, TP, 155)

Em entrevista à revista da Biblioteca Nacional, *Poesia sempre*, ao ser questionado pelo repórter Luciano Trigo sobre a excessiva importância que os críticos dão ao caráter político da sua poesia, Gullar responde: “Isso é um equívoco. Só tem um livro meu que é preponderantemente político, *Dentro da noite veloz*” (Gullar, 2004, 34).

Para o crítico Paulo Franchetti, esta é a obra maior de Gullar, a que traduz o tom específico de sua poesia:

Dentro da noite veloz é um momento de cristalização: a fruta que apodrece no prato, o rastro de açúcares deixado na memória por uma outra fruta, o rato, o cheiro de gente, o alinhar de ações quotidianas, destacando a sua concretude sensória, a atenção ao imperfeito, ao sujo, a tudo o que traz a marca da luta do homem pela vida. E também a celebração da solidariedade e o registro do espanto enternecido frente à beleza possível” (Franchetti, 2006, 8).

O que provavelmente distinguiria esse “espanto enternecido” de uma simples construção pautada somente pelo inesperado, é a maneira pela qual o poeta elabora sua linguagem. Ao apego à dimensão sonora da palavra poética, soma-se a preocupação em manter-se próximo da linguagem cotidiana, traço inconfundível dos poetas modernos.

Metáfora, opção pela linguagem cotidiana e apego à dimensão sonora da palavra são marcas que se destacam na poesia de Gullar, e de onde se refletem tanto os diálogos com a

poesia da modernidade, quanto o caminho de uma dicção pessoal. Para Franchetti, esta dicção é a capacidade de “redimensionar o patrimônio comum, dando-lhe uma feição própria, por meio da invenção ou domínio da arte” (idem), por ela poderíamos distinguir entre poetas maiores e menores.

Ao comparar os poema de *Dentro da noite veloz* ao *Poema sujo*, em “Marcas de uma voz”, Paulo Franchetti confirma a hipótese de uma oscilação na obra de Gullar. Segundo o crítico, apesar da popularidade do *Poema sujo*, não há em seu conjunto de versos a potência lírica do livro anterior, o que ele justifica pelas “passagens que reproduziam os ruídos modernos, à maneira dos futuristas, as lembranças da infância pobre no Maranhão, a citação de Marx e a ressurgência por demais palpável de Cabral” (idem, ibidem). Em contrapartida, *Dentro da noite veloz* mereceria atenção especial, pois, a partir dela:

isola-se e afirma-se a forma particular do verso do poeta: a partição da frase em segmentos breves, de intenção icônica, semafórica ou simplesmente rítmica. Em cada uma dessas "fases", porém, a sua poesia nunca se afastou muito da fala, nunca deixou – exceto talvez no período concreto – de ter as marcas da sua voz. De ter, portanto, uma dicção muito específica (Franchetti, 2006,8).

No cerne desta dicção própria de Gullar, está a voz do poeta que opera pela conjugação entre tradição, “frases que se organizam naturalmente em metros tradicionais”, e modernidade, “a partição da frase em segmentos breves, de intenção icônica, semafórica ou simplesmente rítmica” (idem, ibidem). Para Franchetti, a poesia de Gullar é “uma poesia escrita para ser lida em voz alta, de modo a ressaltar a sua base sobre a qual opera as variações: os metros preferenciais da tradição (...) um laço que por si só une o presente e o passado, conotando a permanência da poesia” (idem, ibidem).

Acrescentamos às considerações do crítico, a importância da metáfora para a construção da dicção particular do poeta. Ainda que privilegiando a comunicação, e, por isso, reduzindo os “lugares-vazios” que possibilitariam uma amplitude na recepção dos poemas, é este procedimento que dará qualidade artística a muitos poemas de Gullar, principalmente, nos momentos de equivalência entre poesia e vida cotidiana, o que irá constituir grande parte de sua obra. A indagação central de “A poesia” aponta diretamente para esta relação:

Onde está
a poesia? indaga-se
por toda parte. E a poesia
vai à esquina comprar jornal
(*Dentro da noite veloz*, TP, 223).

No primeiro momento, poderíamos ver nesta opção de Gullar pela comunicação um afastamento da tradição da poesia moderna, hipótese que se confirmaria pelo estudo da obra mais difundida sobre a poética da modernidade, *A estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich. Mas a suposição é posta em xeque a partir da crítica do italiano Alfonso Berardinelli.

De acordo com a poética que se estabelece a partir de Charles Baudelaire, em *Les fleurs du mal*, e que será desenvolvida ao longo do século XX, é possível notarmos alguns aspectos específicos que revelam a ruptura com a tradição clássica da poesia e afirmam a tentativa de construir uma poética conectada a uma nova ordem mundial.

Escrita em 1956, a obra de Friedrich protagonizou a maioria das pesquisas sobre a poesia moderna e difundiu a “tradição da negatividade” como principal aspecto da poética moderna. A distância de mais de trinta anos talvez tenha possibilitado a reflexão mais ampla e menos comprometida em construir estruturas, até mesmo porque Friedrich já o tinha feito. Sua obra passa então a ser questionada, já que por ela se excluíam outros aspectos ainda pouco explorados da poesia produzida a partir de Baudelaire.

O mérito de Friedrich estaria em sua “coerência e em uma notável eficácia descritiva”, ao evidenciar uma estrutura, evita que o leitor se perca “nas mil ramificações do estilo poético” (Berardinelli, 22). Mas apesar do “inegável fascínio da simplificação e da síntese” (idem, 17), o que torna a obra alvo de crítica é que por ela e a partir dela, a “poesia moderna começava a se tornar um objeto histórico” (idem, *ibidem*).

Em *Da prosa à poesia* encontramos argumentos suficientes para não fazer do desejo de Gullar em manter-se no circuito da comunicação motivo para afastá-lo dos poetas modernos.

Mas, ao examinarmos como são trabalhadas as categorias da poética da modernidade, não estaríamos submetendo o valor de seus poemas ao vínculo com a modernidade, quer dizer, teríamos, nos momentos em que surgem tais categorias, a curva ascendente da dita *oscilação*? E, deste modo, estaríamos então compactuando com um pensamento evolutivo da arte, para o qual a modernidade estaria no auge dessa evolução?

A resposta afirmativa à primeira pergunta, e negativa à segunda parecem as mais sensatas, pois, quando falo em moderno, estou me referindo à potencialidade de experimentação da linguagem, conforme explica o italiano Alfonso Berardinelli:

O caráter de atualidade e modernidade pode ser atribuído a obras que, mesmo obsoletas e artisticamente inaceitáveis, sejam reconhecidas como interessantes do ponto de vista da "pesquisa" e da "experimentação". Serão atuais e modernas mesmo que não correspondam aos valores estabelecidos pela tradição (Berardinelli, 2007, 59).

Uma das principais críticas deste autor é em relação à tendência de uma idéia compacta e articulada do que é o moderno, o que contribuiria em grande parte para uma visão evolutiva da poesia. Segundo o autor, “na teoria do modernismo, na ideologia estética das novas vanguardas instaladas nas universidades, o caminho da modernidade se assemelhava a uma marcha triunfal” (idem, 66).

Sem dúvida, a intenção não é a de seguir reproduzindo tal ideologia, mas, ao invés disto, questioná-la até os seus limites. E a leitura de *Da prosa à poesia* é bastante enriquecedora, já que a tese central de Berardinelli é justamente a de colocar em xeque um discurso que acaba por desconsiderar determinados poetas que não se encaixariam na dita “estrutura da lírica moderna”.

O não questionamento de tal estrutura daria lugar à aceitação de que somente aqueles que exploraram em suas poéticas a tradição da negatividade seriam de fato os poetas modernos. Quando entendemos modernidade como a capacidade do poeta de transformar em “linguagem espessa” (cf.: Costa Lima, 2006a, 350) a expressão que resulta de sua conexão com o tempo em que vive, acabamos por ampliar esse cânone.

Para o autor italiano o conservadorismo acadêmico, que tende a expressar-se como dogma modernista (cf.: Berardinelli, 89) seria o responsável pela exclusão de autores considerados como supérfluos, atrasados, inexplicáveis, por não se adaptarem ao esquema da dita “lírica da modernidade”. Do ponto de vista de Berardinelli, “alguns dos maiores poetas do século XX quase não tiveram relações com a *koiné* lírica moderna, suscitando reações de esnobismo e rejeição nos ambientes ligados às vanguardas” (Berardinelli, 88). Entre estes autores ele cita o espanhol Antonio Machado, cuja lírica contém uma dose de afinidade com a

de Gullar. Em ambos, o excesso de clareza e o forte viés político de suas obras acabaram por confundir a crítica.

A hipótese de Berardinelli permite uma nova perspectiva de análise das obras de poetas como Machado e Gullar, pois mostra que a opção pela comunicação nem sempre será o caminho inverso da modernidade. Seria, sim, um motivo de desconcerto para a crítica conservadora:

Numa terra dada por desolada, a presença de tais poetas é quase incompreensível, escandalosa. Por excesso de clareza, suas obras têm posto em xeque os instrumentos analíticos e interpretativos da crítica mais hábil. Uma clareza que só podia incomodar e desconcertar os teóricos do modernismo (Berardinelli, 88).

Não só pelo excesso de clareza se aproximam as poéticas de Machado e de Gullar, há em relação a esses poetas um forte estigma pela intrínseca relação que estabeleceram entre poesia e política. Os poemas “El crimen fue en Granada: a Federico García Lorca”, escrito por Machado em 1936, após o assassinato do escritor Federico García Lorca, durante a Guerra civil espanhola, e “Dentro da noite veloz”, poema que narra a perseguição e a morte do revolucionário Che Guevara são dois exemplos do trabalho afim dos dois poetas, não só pela coincidência dos temas mas, sobretudo, pela maneira como irão narrar poeticamente os acontecimentos históricos.

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
 (“El crimen fue en Granada: a Federico García Lorca”, 1936.)

Che Guevara sustenta
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
o joelho, no espanto
os companheiros, voltam
para apanhá-lo. É tarde. Fogem (TP,197).

A narrativa poética que constitui os dois poemas é freqüente na obra de ambos os poetas. Trata-se do procedimento que corresponde à construção de “Bananas podres”, *Poema sujo*, “O açúcar” e “Uma fotografia aérea”, uma narrativa poética que se expande a partir da percepção de um motivo concreto, como a fotografia que “aqui está/ no papel que (se quisermos) podemos rasgar (TP, 213).

Esta construção, quase em espiral, desdobra o objeto, conectando-o à dimensão macro e micro do vivido:

Eu devo ter ouvido aquela tarde um avião passar sobre a cidade
(...)
lá embaixo no escuro
sonoro do capim dentro
do verde quente
do capim
lá (TP, 210).

É o mesmo movimento que une as bananas podres ao mar, ao horizonte:

Um macio de luz ferindo a vida
no corpo das pessoas
lá no fundo
onde bananas podres mar azul
fome tanque floresta
são um mesmo estampido
um mesmo grito (TP, 318).

Construir o poema por uma narrativa, é trabalhar com um elemento que facilita a comunicação, a prosa. Para Alfonso Berardinelli este é um aspecto a ser considerado na lírica moderna, ao contrário do desdém de Hugo Friedrich que deixa escapar “essa atração da poesia pela prosa” (Berardinelli, 2007, 29).

Outra observação importante que o autor italiano faz é em relação ao “rearranjo dos gêneros” (idem, 17), outro fenômeno típico da modernidade que também teria sido menosprezado no estudo de Friedrich. Já observamos a presença desta mescla em *A luta corporal*.

No caso do *Poema sujo* e *Dentro da noite veloz* o que irá prevalecer será a narrativa poética, a atração pela prosa que se estende pelas 90 laudas do longo poema, no *Poema sujo*, e se mostra fragmentada em *Dentro da noite veloz*, cujos poemas, de temas variados: “Verão”, “Pela rua”, “Praia do caju”, “Vestibular”, “Boato”, “O açúcar” e “Uma fotografia aérea” apresentam narrativas próprias a partir da linguagem comum, que confere unidade à obra e produz a melodia poética.

Berardinelli chama a atenção que fora Eliot quem enfatizou o entrelaçamento de linguagens e a relação entre melodia poética e linguagem comum (Berardinelli, 2007, 27). Contra o princípio de estranhamento da linguagem poética, Eliot estabelece uma espécie de “lei” geral: “é a lei segundo a qual a poesia não pode se afastar muito da língua cotidiana que nós mesmos falamos e ouvimos falar” (idem, ibidem).

Nesse sentido, Gullar segue os ensinamentos de Eliot, deixa em suspenso a premissa da poesia moderna de produzir um efeito de choque no leitor para, ao invés disto, estabelecer uma comunicação que parecia impensável aos propósitos desta tradição. Afinal, o estudo mais popular sobre a poesia moderna exclui essa aproximação entre leitor e poeta, pois considera que à poesia moderna não interessa a intimidade comunicativa (cf.: Friedrich, 17). O que ela procura, segundo Friedrich, é uma dramaticidade agressiva, o que determina a relação entre poesia e leitor é o “efeito de choque cuja vítima é o leitor” (Friedrich, 18).

Gullar parece desafiar este preceito e o que faz é justamente se aproximar do leitor e trazer para sua poética todo um universo que parecia distante da lírica contemplada pelo crítico alemão.

Para Friedrich, a poesia moderna quando “se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com um calor de ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não-familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (Friedrich, 16). No entanto, esta relação de choque com o leitor que fica em suspenso é, por vezes, recuperada,

não por um hermetismo, ou uma ampliação dos hiatos, mas pelo uso de palavras que traem, em princípio, a expectativa do leitor:

Introduzo na poesia
a palavra diarréia.
Não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia.
Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais
("A bomba", *Dentro da noite veloz*. TP,156).

Quer dizer, os momentos de choque surgem justamente pelo uso da linguagem comum e do trabalho descritivo das coisas cotidianas. No caso do *Poema sujo*, o leitor se depara com ele já no próprio título, que foge à expectativa do que é considerado poético, a sujeira remete à lírica de que nos fala Friedrich.

tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana
entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não
como a tua boca de palavras) como uma entrada para

eu não sabia tu
não sabias
fazer girar a vida

com seu montão de estrelas e oceano

entrando-nos em ti

(TP, 233-34)

Temos ainda no *Poema sujo* a presença da província, pela memória da infância na cidade de São Luis do Maranhão, e a percepção da cidade que se expõe nos últimos versos do poema:

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade (TP, 290).

Em um dos ensaios de *Da poesia à prosa*, ao dissertar sobre o cosmopolitismo e o provincianismo na poesia moderna, Berardinelli questiona o julgamento de que a arte moderna é cosmopolita e a arte provinciana não é moderna (Berardinelli, 2007, 59). Afinal, “como poderia uma obra artística de valor não ser atual e historicamente adequada?” E adensa o debate dizendo que o caráter de modernidade “pode ser atribuído a obras que, mesmo obsoletas e artisticamente inaceitáveis, sejam interessantes do ponto de vista da ‘pesquisa’ e da ‘experimentação’” (idem). Como consequência, as perguntas se multiplicam: “‘O que quer dizer ‘valor estabelecido’? O que quer dizer ‘tradição’? Quem emite os ‘juízos de valor’? Qual o âmbito de sua validade?’” (idem, ibidem).

Afinal, quais são os critérios para podermos dizer da potência lírica de um poema?

Desse modo, a presença da província e da cidade, a tentativa de comunicar e ao mesmo tempo chocar, mais uma vez confirmam a suspeita de que a poética de Gullar é constituída por uma *oscilação*.

Um dos poemas mais populares de Gullar, “Traduzir-se”, de *Na vertigem do dia*, é a expressão desse lugar pendular de onde fala o poeta. O título do poema já proporcionaria material para longo estudo, principalmente se nos detivéssemos no que o termo *traduzir* significou para os românticos como Novalis e Schlegel. A identidade vista como um jogo de diferenciação, de oscilação entre o eu e o não-eu, e a própria noção de que toda poesia é uma tradução, como concebida por Novalis, nos renderia, de certo, páginas e páginas.

Para Schlegel toda tradução é uma criação da linguagem, toda tradução é poética – poiésis, criação (Seligmann-Silva, 2006). O jogo de antíteses, tão caro a Gullar, reforça a ambigüidade: uma parte pondera, a outra delira. A expressão poética surge então dessa vertigem, desse emaranhado dos fios do tempo:

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão (*Na vertigem do dia*, TP, 335).

A composição é realizada pela alternância e, ao mesmo tempo, pela tentativa de junção entre íntimo e público. A oscilação do eu poético:

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira (TP, 335),

tem como eixo a repetição do verso inicial “Uma parte de mim”, e pelo terceiro verso que remete sempre à “outra parte”. Na última estrofe revela-se o zigzague construído pelo poeta. O último verso lança a questão primordial do artista, o saber-se pousado no pêndulo, entre “todo mundo” e a “solidão”. Ao romper com a constância das estrofes anteriores e lançar sua questão de vida ou morte, o poeta expõe a experiência que engendrou o poema.

A decisão por uma atitude otimista perante a vida não significa necessariamente ausência de comprometimento com a linguagem e pode ser, sim, ao contrário do que parece, dolorosa. Tanto pelo inexorável que se entranha à existência, quanto pela complexidade que tal postura adquire em um mundo desencantado – lembrando as célebres palavras de Weber (1963) ao caracterizar a modernidade. É nesse lugar de afirmação à vida, com suas luzes e sombras, que encontramos a poesia de Ferreira Gullar, especialmente, a partir do seminal *Poema sujo*.

João Luiz Lafetá atribui a qualidade do *Poema sujo* ao fato de Gullar ter conseguido retratar uma situação que era ao mesmo tempo sua e de seu país, através de uma linguagem equilibrada entre a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante de comunicação. Na formulação do crítico: “Em Gullar a voz pública não se separa em momento algum de seu toque íntimo, de seu timbre pessoal, de esperança e desesperanças, das recordações da infância numa cidade azul evocada no meio do triste exílio portenho” (Lafetá, 1982, 63).

As páginas mofadas dos contos de Hoffmann, a tarde maranhense iluminada e o cantar dos pássaros na copa das árvores suscitam no jovem poeta a urgência de uma tomada de decisão. Ele deveria escolher: a literatura ou a vida? “Escolhi as duas, convencido de que a literatura tinha que ser vida também. Noutras palavras: voltei-me para a literatura pensando resgatar a vida” (Gullar, 1999).

O esforço para atingir uma linguagem poética em que o elemento político participasse da alquimia verbal eclode, segundo Gullar em *Dentro da noite veloz*.

Mas é no Poema Sujo (1976) que essa junção do vulgar, do político e do poético, a meu juízo, atinge sua expressão mais plena. Contraditoriamente, esse poema, se consegue realizar o que está latente no livro anterior, quebra ao mesmo tempo com os limites que a exigência formal e a economia poética haviam imposto à minha poesia dessa fase (Gullar, 1999).

As circunstâncias pessoais e históricas deflagraram a poesia de Gullar, engasgada pela esterilidade dos dias distantes da família e da terra natal. A resistência argentina, a única democracia que ainda permanecia na América Latina, chegava ao fim. O passaporte de Gullar, que havia vencido, é cancelado. O cerco se fecha.

Escrevi o poema como se fosse a última coisa que eu escreveria. Escrevi por uma necessidade de resgatar minha vida em São Luís, o mundo da infância e da família, dos acontecimentos do bairro, da cidade numa ilha (Gullar, 2005).

Em princípio, a idéia de Gullar era escrever algo sobre como havia sido a sua vida em São Luis do Maranhão. Após algumas tentativas, ele desiste da tal novela. O poema nasce justamente dessa situação limite. Ao sentir que estava correndo perigo de vida, Gullar toma a decisão de escrever tudo o que ainda havia para ser dito, enquanto fosse tempo. A questão se colocava: como transformar em obra de arte a matéria vivida?

Ele prefere pensar o *Poema sujo* não como um poema testamento, mas como um poema definitivo. Para Gullar, o *Poema* não lida com as lembranças, e sim com a experiência de vida que ele acumulara até então. A concepção da obra aconteceu entre maio e outubro de 1975 durante um período, segundo Gullar, de uma “experiência meio delirante”.

Eu dizia aos outros que me sentia como o rei Midas: tudo o que eu tocava transmutava-se em poesia, todas as coisas, todos os temas, tudo estava impregnado de poesia (idem).

Esta epopéia aos recônditos da memória chega ao ápice no momento em que o poeta verseja a viagem de trem com o pai. O apogeu da emoção surge com a sugestão para que o trecho seja cantado com a música *Bachiana n.º 2*, da Tocata, de Villa Lobos, o popular *Trenzinho caipira*.

lá vai o trem com o menino
lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar (TP, 245)

A observação do tempo social é o elemento que traz os dias esgarçados pela memória e a luz da boa infância. O trecho salutar para expressar essa idéia é o momento em que o poeta, ao referir-se à quitanda do pai Newton Ferreira, realiza um *flashback* e destrincha minuciosamente a importância social do aparente ócio paterno, que parecia estar apodrecendo por trás do balcão de vendas.

Não seria correto dizer
que a vida de Newton Ferreira
escorria ou se gastava
entre cofos de camarões, sacas de arroz
e paneiros de farinha-d'água
naquela sua quitanda (TP, 270).

Não há somente na quitanda o torpor das tardes borolentas. Este mormaço do primeiro instante vai se esvaindo na medida em que os versos conduzem o leitor a uma amplitude de pensamento. A quitanda é também o espaço de convergência entre armazéns, produtores, fornecedores e famílias que irão consumir aqueles produtos. “Mas nada disso se percebe/voando sobre a cidade a 900 quilômetros por hora” (TP, 273). A construção temporal dos versos que resgatam a quitanda de Newton Ferreira é um dos pontos de maior efeito alcançado pelo trabalho com a linguagem do cotidiano.

Na quitanda
o tempo não flui

antes se amontoa
em Barras de sabão Martins
mantas de carne-seca
toucinho mercadorias (TP, 272).

Os dias em São Luis se entrelaçam com os da existência do exílio. A relação entre individual e coletivo, presente e passado, percorre os versos do poema. A memória para Gullar faz parte da vida presente e por não aceitar o passado, o homem a transforma em presente, diz o poeta: “Um dos milagres da arte é fazer com que o passado se torne presente” (Gullar, 2003).

Transformar em poesia as bananas da quitanda é uma forma de inserir o passado na vida atual. Elas deixam de pertencer ao seu contexto original, ultrapassam o tempo. É assim que Gullar põe em prática sua percepção do tempo. Passado e presente se fundem no momento em que ele faz da existência, do cotidiano, o cerne de seus versos que acabam produzindo no leitor uma perspectiva de futuro. Esse tempo futuro é percebido pela construção poética que alimenta a utopia de um mundo diferente, melhor, mesmo que à primeira vista ele pareça sujo e purulento.

A poetização da matéria vivida é o que produz no leitor (por identificação) a razão sensível. A potência revolucionária do *Poema sujo* está justamente neste estado de sensibilização que desperta no leitor um aprofundamento crítico sobre as questões sociais, políticas e sentimentais da vida.

Mas isso nos mostra também que o processo de comunicação, como nos diz Wolfgang Iser, não se realiza através de um código, “mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala” (Iser, 1996, 90). O fato é que a necessidade dos vazios e do silêncio se impõe, principalmente, no mundo moderno, onde há uma busca obsessiva por preencher esses vazios, próprio de um sistema que toma o consumo e a novidade como necessidades vitais. Nesse sentido, a linguagem poética se coloca como resistência, utopia, pois se apresenta como possibilidade de uma reconquista destes lugares vazios.

O que agora coloco em xeque é se tal *oscilação* realmente diz respeito à aproximação ou ao distanciamento das categorias da poesia moderna, já que, ao considerarmos o estudo de Berardinelli, que questiona o que havia sido institucionalizado como a tradição da poesia moderna, Gullar passaria a ser incluído no *hall* dos poetas modernos.

Talvez esta *oscilação* esteja mais diretamente relacionada ao problema que colocamos como nosso principal foco neste segundo capítulo: a complicada relação entre a opção pela comunicação ou a investida na sofisticação da linguagem. A dúvida é se, mesmo se conectando ao legado dos poetas modernos, no que se refere ao privilégio da linguagem cotidiana, o desejo pela comunicação não extrapolaria os limites da porosidade de que necessita a poesia?

O mar intacto

A opção de Gullar pela comunicação não exclui, no entanto, a presença de uma dimensão mais hermética, silenciosa, próxima à da “tradição da negatividade” pela qual a poética da modernidade se tornou conhecida. Esta dimensão silenciosa, menos evidente do que os outros aspectos discutidos nos capítulos anteriores, se desenvolve na poesia de Gullar de uma maneira bastante peculiar. Os temas continuam a ser trabalhados em uma narrativa poética; a negatividade se revela no conteúdo voltado para um dos grandes temas da literatura: a morte.

Vimos no primeiro capítulo que incerteza e morte são importantes elementos na construção de *A luta corporal*, agora, nos deteremos em um conjunto de poemas desta obra para refletirmos sobre a presença da tradição da negatividade na poesia de Gullar.

“O mar intacto” é o título sob o qual estão: “P.M.S.L”, “O trabalho das nuvens”, “As peras” e “A avenida”. O enigma das iniciais P.M.S.L, as interrogações provocativas, “Conheces a água?/ ou apenas o som do que ela finge?”, e constatações como: “Eis o que somos: o nosso/ tédio de ser” e “Saber-se/ fonte única de si/ alucina” constituem o primeiro dos poemas.

As estrofes são como fragmentos, poderiam ser apresentadas em separado, sem prejuízo para a compreensão do todo. Em “P.M.S.L” o leitor é convidado a desfrutar do desconhecido, apresentado pelo poeta como algo fascinante:

Despreza o mar acessível
que nas praias se entrega, e
o das galeras de susto, despreza o mar
que amas, e só assim terás
o exato inviolável
mar autêntico! (TP, 14)

Aceito o conselho primeiro – desprezar o que é acessível –, em prol de uma experiência mais profunda, pela sedução da liberdade de lançar-se no desconhecido, fica a dúvida: por que desprezar o mar que amamos?

Talvez seja esta negatividade que permita que nós leitores entremos em contato com uma amplitude que nos obriga a ir além do que já havíamos estabelecido como horizonte possível. Outra possibilidade é que ao fictício da arte corresponda o que há de mais autêntico no humano, o amor a que o poeta desaconselha:

Não te aconselho o amor. O amor
é fácil e triste. Não se ama
no amor, senão
o seu próximo findar (TP, 15).

Por seus precipícios e estrelas, não há no amor de que nos fala o poeta lugar para sentimentalismos tolos, a tônica é a angústia, pois trata-se de um amor que encontra-se naquele lugar de que já falamos, entre pensamento e corpo: na respiração. O amor irrompe desse estreito, onde a luz é pouca e o ar escasso. Notemos que, aqui, Gullar está muito próximo do “racionalismo sensível” de que falou Haroldo de Campos, cuja síntese é o verso de Fernando Pessoa: “o que em mim sente está pensando” (Pessoa, 1969, 144).

Mas apesar do poeta lançar o leitor neste abismo, talvez a negatividade que surja no poema como fascinante se concilie, apenas parcialmente, com a “dissonância” apresentada por Hugo Friedrich como aspecto preponderante na lírica moderna. Esta dissonância seria a “junção de incompreensibilidade e de fascinação”, resultando em uma tensão “que tende mais à inquietude que à serenidade”. Para Friedrich, “a tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (Friedrich, 15).

De certo, tensão, desconforto e inquietude estão presentes em “O mar intacto”:

Vê o céu. Mais
que azul, ele é o nosso
sucessivo morrer. Ácido
céu (“P.M.S.L”).

Oh as peras cansaram-se

de suas formas e de
sua doçura! (“As peras”)

Mas o que notamos é que negatividade e fascinação encontram-se mais na angústia pelo desconhecido do tema exposto, do que pelo uso de uma linguagem que privilegie os vazios. A abstração do poema resulta, sobretudo, do tema apresentado, e não tanto da combinação entre as palavras visando a uma desautomatização da representação.

A metalinguagem presente em “O mar intacto” ganha requinte na medida em que o poeta valoriza o fictício:

Tudo que é fácil se
dá quer negar-nos. Teme
o ludíbrio das corolas (“P.M.S.L.”, TP, 14).

O falso, a mentira, ganham status de autêntico. Esta opção pelo engano enquanto algo artisticamente rentável é um dos procedimentos do poeta para se opor ao que é fácil, o que “banaliza a morte” e, portanto, a vida.

Tematizar o fictício é para Carlinda Fragale um modo de se opor ao pensamento sistematizado:

Focar teórica e criticamente a mentira, em seu rendimento estético, aprofunda o abalo dos conceitos e representações do pensamento sistemático, que enraizaram tudo o que se pensa, da forma pela qual se consolidou a noção mesma de verdade e de mentira, de arte e de prosaísmo (Nuñez: 2005, 33).

Mas esta a que chamamos uma elaboração da metalinguagem, por tematizar o fictício, poderia ser incluída numa poética da negatividade?

Começemos por explicar o âmbito da “tradição da negatividade” à qual estou me referindo. Niilismo, dissonância, obscuridade, anormalidade são alguns aspectos dessa tradição propagada por Hugo Friedrich como o motor da poética da modernidade, “uma poesia cuja idealidade é vazia escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível” (Friedrich, 52). É o célebre “asco pelo real” (idem, 53), de Baudelaire, uma discordância entre

signo e significado que Friedrich apresenta como lei da lírica e da arte modernas (idem, 150). Por isso observei a distinção entre a negatividade presente em “O mar intacto” e a “dissonância” a que Friedrich se refere como preponderante na poética da modernidade. Afinal, ele também nos fala em “tensões formais” (Friedrich, 1978, 16).

De acordo com a idéia do autor alemão, obscuridade seria sinônimo de dissonância, ele observa que a obscuridade é intencional na lírica moderna, e afirma sua hipótese com a seguinte frase de Baudelaire: “Existe uma certa glória em não ser compreendido” (Friedrich, 1978, 16).

Contra esta exaltação da obscuridade como argumento de uma nova norma e a “autoridade teórica que definia a língua poética como algo que escapa à discursividade, à emotividade e à representação” (Berardinelli, 2007, 16), é que se coloca o crítico Alfonso Berardinelli. Para ele, “o estudo da obscuridade e de sua técnica como puro artifício acabou produzindo efeitos deformadores na visão geral que temos da poesia moderna” (idem,89).

Dividindo a obscuridade em quatro tipos, ou “quatro caminhos: solidão, mistério, provocação e jargão “ (idem, 132), Berardinelli defende que cada autor é obscuro a seu modo “segundo a própria história criativa e o êxito com os leitores” (idem, ibidem), e julga um contra-senso uma arte obscura “porque, se é obscura, logo não é arte, e o problema da obscuridade é um falso problema” (idem, ibidem).

Mas em que medida obscuridade se confunde com negatividade?

Negação e lacunas estão intrinsecamente ligadas na teoria da leitura de Wolfgang Iser. São elas que “conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos, revelando traços não-explicitados” (Iser, 1999, 31). Iser defende uma “duplicidade” no texto, constituída por uma dimensão do que é “formulado, verbalizado”, e por outra “não formulada, não escrita”. É a este caráter duplo que ele chama negatividade (idem).

Seguindo sua teoria, temos dois tipos de negatividade: uma de natureza formal e a outra, que nos interessa, está relacionada ao contexto, como nos explica o autor: “A literatura, desde Homero, até o presente, é pródiga em exemplos de infortúnios e fracassos, aspirações destruídas, esperanças arruinadas, testemunhando a negatividade dos esforços da humanidade e a deformação desta última” (idem, 32).

A poética de Gullar se liga a este segundo tipo de negatividade formulada por Iser justamente por ser trabalhada no conteúdo do poema enquanto testemunha da negatividade, no caso do tema da morte que sustenta o conjunto de poemas em questão, e até mesmo no

caso do *Poema sujo*, enquanto testemunho das desventuras do exílio. Mas haveria aqui um desacordo com Iser, pois para ele, a negatividade, “no verdadeiro sentido do termo, não pode ser deduzida das realidades referenciais por ela questionadas e não pode ser vinculada a uma idéia substancialista que ela anunciaria” (Iser, 1999, 33).

Esta formulação de Iser se explica, pois, segundo ele a negatividade, “componente básico da comunicação é portanto uma estrutura capacitadora” (idem, *ibidem*). Arrisco aqui uma aproximação entre o que nos fala Iser sobre a negatividade que “faz mais do que simplesmente assinalar uma relação com aquilo que põe em questão, estabelecendo um elo básico entre o leitor e o texto” (idem, *ibidem*) e o conceito de mimesis, segundo a teoria de Costa Lima. Já que ambos estariam ligados a uma correspondência entre obra e leitor e, neles (mimesis e negatividade) estaria o fluxo de transformação que permite a dupla potência da obra de arte, enquanto reflexo e criação do real (cf.: Costa Lima, 1995a, 300).

Em “O mar intacto”, a abstração, o “fluxo de transformação”, surge do trabalho do poeta-observador e não do abandono do figurativo, confirmando o que nos diz Costa Lima, “a abstração não pode ser encarada como mera recusa do figurativo” (Costa Lima, 2000, 289). De certo modo, isto ajuda na reflexão que deixamos em suspenso: ao tematizar o fictício o poeta torna ainda mais elaborado seu trabalho com a metalinguagem, isto aumentaria os vazios, a negatividade, de sua lírica? A resposta será positiva se entendermos que este procedimento se liga ao “fluxo de transformação” que resulta do trabalho do poeta-observador (de sua própria linguagem).

Voltamos agora para a questão decorrente da indagação da qual nos detivemos no segundo capítulo e que constitui o cerne da pesquisa sobre a linguagem poética: a questão da representação. Espero que agora possamos, com a nova volta, explorar esta espiral por nós construída e avançar na tentativa de uma compreensão menos superficial desta problemática.

A abstração não pode ser encarada como mera recusa do figurativo, e “em termos estritos, a literatura abstrata exigiria o cancelamento dos dicionários” (Costa Lima, 200, 289), mas ao mesmo tempo ela está progressivamente ligada ao que se mostra sensível, ao movimento de produção da obra de arte, à relação com o tempo, à *apresentação* (Darstellung), enquanto o movimento de *representação* (Vorstellung) liga-se ao empírico, ao figurativo.

Costa Lima acentua o caráter de interação entre apresentação e representação, “enquanto atividades diferencialmente produtivas” (Costa Lima, 2000, 285) e reitera que “o

movimento da apresentação não se efetua sem uma parcela de representação”, pois é esta que possibilita “o efeito do mundo no agente, que então se lança” (idem, ibidem).

Isto explica mais uma vez a relação teórica que há entre sujeito fraturado e representação-efeito (cf.: Costa Lima, 2000, 278). Afinal, “o sujeito fraturado implica o lançar-se apresentativo, que, por não poder se cumprir sem a apresentação de quem se lança, traz consigo uma marca ou mancha de representação” (Costa Lima, 2000, 286).

Por mais que Gullar trabalhe a partir das estrofes-fragmentos em “P.M.S.L” e até mesmo pela combinação de palavras que surge em alguns momentos como:

Que te resta, pois, senão
aceitar?
Por ti e pelo
pássaro pássaro
 (“O trabalho das nuvens”, TP, 17),

o que prepondera é a abstração resultante do trabalho da narrativa poética. É por ela que o poeta expõe o indizível, ainda que o abstrato em sua poética tenha pouco a ver com o que nos fala Costa Lima de uma abstração que por sua “figuração, no poema, torne visível, o antes invisível, que a palavra, ao se combinar a outras palavras, também livres de sua representação automatizada, explore o silêncio e penetre o vazio que nelas se guardara” (Costa Lima, 2000, 278).

Somados ao hermetismo das iniciais, o verso livre, a rima rude e o caráter discursivo inserem o poema na categoria de uma poética da modernidade. No entanto, pela preocupação que mantém em produzir uma poesia que não se afaste do circuito da comunicação, é compreensível que Gullar não se arrisque demais na seara de uma poética em que prepondere a exploração do silêncio e dos vazios.

O que em princípio a formulação de Costa Lima sobre a abstração na poesia parece mostrar é que quanto mais a combinação entre as palavras proporcionar uma desautomatização das mesmas, maior será a potência da lírica. No entanto, o que importa ressaltar é que esta desautomatização não significa um rompimento com o real. Toda a teorização de Costa Lima sobre o conceito de mimesis reforça a importância da manutenção do vínculo entre obra de arte e mundo. O que o autor defende é o abandono da representação

tradicional, atrelada à concepção do sujeito da tradição clássica, pois deste modo, seria possível tornar a obra independente de sua intencionalidade (cf.: Costa Lima, 2000, 277).

A alternativa oferecida por Costa Lima para se pensar além desta intencionalidade é justamente o foco de toda sua obra intelectual, o conceito de *mimesis*. Sucintamente podemos dizer que a experiência da *mimesis* é histórica e culturalmente variável (depende do horizonte de expectativa dos receptores), é a correspondência entre obra de arte e mundo, a *mimesis* literária “supõe a sensação de semelhança, a que se acrescenta a sensação de diferença” e se cumpre “dentro de um circuito específico, o da experiência estética” (Costa Lima, 1989, 68-9).

Vejamos nas palavras do autor o papel que ele reserva à *mimesis*:

a arte não tem o perceptivo por necessária matéria-prima. Mas como iluminar a circulação do que ela então produz? Como fazê-lo sem a tornar ou exclusividade da intencionalidade do produtor ou da interpretação proposta? Ou seja, como romper o privilégio, operacionalmente danoso, de um sujeito privilegiado? É este o papel que reservamos à *mimesis* (Costa Lima, 2000, 55).

Se a *mimesis* está na correspondência entre obra e mundo, e a constitui a interação entre semelhança e diferença, lembremos que estas diferenças, por mais radicais, sempre mantêm “um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza, mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza” (Costa Lima, 2000, 64). O hermetismo estaria, então, na eliminação do referente e, portanto, do próprio sujeito, dando lugar ao divórcio entre arte e mundo.

Esta reflexão sobre o papel da *mimesis*, o sujeito fraturado e a recepção-efeito, que perpassam a questão da representação, nos remete diretamente ao que coloquei anteriormente como o dilema do artista moderno. Consciente de sua subjetividade fraturada, oscilante, necessita, ao expressar-se, equacionar a relação entre os movimentos de diferença e semelhança, apresentação e representação, sem que sejam desatados os laços com o mundo, mas ainda assim mantenha a potência de transformação, e seu efeito resulte numa experiência estética.

O tema da morte surge nos quatro poemas de “O mar intacto”, e a potência lírica de sua expressão resulta do lugar que o poeta elege para expressá-lo: à sombra, à margem. É este o lugar possível para expressar o impossível, o que se cala, como disse Wolfgang Iser

(1996,90). A potência lírica do poema estaria no efeito que, pela via estética, proporciona ao leitor a experiência da melancolia e do vazio de algo que é por nós desconhecido – a morte –, suposição que somente a arte é capaz de proporcionar:

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte (“As peras”).

Poderíamos dividir os poemas que constituem “O mar intacto” em quatro movimentos. No primeiro, “P.M.S.L” o poeta apresenta o fascínio pelo desconhecido, e toca em um aspecto muito presente na arte moderna, o sublime: “o sublime sempre tem que referir-se à maneira de pensar, isto é, a máximas para conseguir o domínio do intelectual e das idéias da razão sobre a sensibilidade” (Kant, 2004, 120). É exatamente esta a proposta que se insinua pelas estrofes-fragmentos de “P.M.S.L.”.

Em “O trabalho das nuvens”, o que prepondera é a ênfase no lugar do poeta-observador que está à margem, à sombra. E o que há de mais desconcertante no mundo de hoje que o trabalho dos poetas?

Em verdade, é desconcertante para
os homens o trabalho das nuvens (TP, 17).

Segundo Vera Lins, “ao falar a sombra, afirma-se a insatisfação com o que existe e a persistência naquilo que fica ainda por dizer. Configura-se uma poética trágica” (Vera Lins, 2005, 77). A potência lírica resultaria, portanto, da dimensão trágica que se configura com a expressão produzida nesse lugar de sombras cujo efeito está menos na construção de uma linguagem hermética, que no conteúdo da narrativa. Este sim, provocará o choque, o

estranhamento e a proximidade com uma poética trágica, voltada para o que ainda está por ser dito.

É pelo desdobramento do tema (da morte) que Gullar constrói este efeito. O corroer do tempo, a que Costa Lima já se referiu como uma das modalidades do “princípio-corrosão” ao analisar a poesia de Drummond, em *Lira e Antilira*⁴, está presente, sobretudo, em “As peras”, terceiro movimento de “O mar intacto”:

As peras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?
Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas? (TP, 18)

No quarto e último poema, “A avenida”, estão presentes o niilismo e a relação com a modernidade. O leitor é exposto ao vazio e ao desamparo das “luzes da cidade”:

Na luz
desamparada, as corolas
desamparadas (TP,20).

No entanto, Gullar questiona a validade dos próprios vazios que constrói, quem irá preenchê-los? É o que insinua os versos:

⁴ “Sem se confundir com derrotismo ou absentéismo, a corrosão surgiria na obra de Drummond como um modo de se relacionar de maneira aberta com a história, de estar com ela” (Costa Lima, 1995a, 131). Costa Lima estabelece dois pólos diferenciados para o princípio-corrosão: A corrosão-escavação, associada à idéia de luta, e a corrosão-opacidade, que tem a ver com a “trituração das coisas e dos objeto”, por ela, revela-se o fundo indevassável, “a tampa que dá para um abismo sem fundo”. É nesta que podemos observar a afinidade entre as poéticas de Gullar e de Drummond. Conforme dito anteriormente sobre o aproveitamento estético da idéia do que está “por baixo do solo”, cujo poema “Onde há pouco falávamos” seria manancial para esta exploração por Gullar. É por este princípio que Costa Lima diz estar a “raiz que irradia da percepção do que é contemporâneo” (idem).

Que fazem os galhos
erguidos no
vazio
se não garantem sua
permanência? (idem)

Mais uma vez a força do questionamento da linguagem oferece ao leitor múltiplas possibilidades de recepção. Na última estrofe vemos:

A importância das praias para o mar!
Praias, amadurecimento:
aqui
o mar crepita e fulgura, fru-
to trabalhado dum fogo
seu, aceso
das águas,
pela faina das águas (TP, 21).

O amadurecimento acontece na própria linguagem poética. A relação entre criação e natureza afirma mais uma vez os conselhos de Rilke, e a incerteza e a morte que acompanham o ato da criação indicam o que pode haver de obscuro no poema pois estas sustentam o tema principal, a morte.

Apesar de em “O mar intacto” preponderar uma poética trágica, a concepção de Gullar da poesia, e da arte, pouco tem a ver com a negatividade de uma poética que, progressivamente, se distancie do mundo.

O que Gullar vai explorar é a abstração que permite que o receptor receba a obra de arte, no caso o poema, como uma possibilidade de construção de um mundo outro, mas sem que, no entanto, perca o vínculo com a realidade. É o que defende o poeta ao dizer:

a arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado – por cima da realidade imediata (Gullar: 1997, 80).

Um outro mundo é concebido, e é a capacidade de abstração, também, do artista, sua articulação entre sensibilidade e intelecto, que determinará a potência de sua arte. Para Gullar o circuito da comunicação é elemento fundamental na constituição de uma poética ligada à vida, e é justamente neste ponto que encontramos a principal divergência do poeta com os movimentos de vanguarda, em especial com o Concretismo.

A principal crítica de Gullar é ao intelectualismo que ele considera excessivo e que acaba por distanciar o leitor da obra. Contudo devemos estar atentos, pois o demasiado apego ao circuito da comunicação pode facilitar a recepção, mas, também, limitar a potência da lírica. Afinal como falar de algo imponderável como a morte, sem abrir mão dos vazios?

Ao chamar de abstrata a poesia concreta, Gullar estaria se referindo a uma poética em que o abstrato é interpretado como o era por Baudelaire no sentido de algo não natural, ligado à intelectualidade, e para Gullar isso seria hermetismo desnecessário (cf.:Gullar: 1997, 80). O que percebemos na crítica de Gullar ao “abstracionismo” da poesia concreta, parece resultado também de um conflito comum aos poetas modernos, a constante “tensão entre forças cerebrais e forças arcaicas”. (Friedrich: 1978, 144).

No poema “Le cygne”, de “Les fleurs du mal”, Baudelaire trabalha com a figura do cisne como metáfora do poeta:

(...) Un cygne que s'étais évadé de sa cage,
Et de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec
(...)
Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!⁵

⁵ (...) Um cisne que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,
(...)

O procedimento de criar uma figura de linguagem para falar sobre a atividade do poeta é repetido por Gullar, curiosamente, nas estrofes em que ele utiliza as flores: orquídea e girassol, como metáforas do poeta. Em Baudelaire, a autonomia do sujeito se revela no exílio como expressão do isolamento do poeta em busca do devir. O assombro do sujeito diante de sua precariedade será visto por Gullar não mais como motivo de reclusão, mas como manancial do fazer poético:

O girassol
vê com assombro
que só a sua precariedade
floresce. Mas esse
assombro é que é ele
em verdade (TP, 15).

Essa autonomia não é plácida como sugere a figura majestosa de um cisne, ela é lancinante: “Saber-se/ fonte única de si/ alucina” (idem). Na tentativa de traduzir-se, o poeta realiza o movimento em direção ao vértice dessa alucinação, na problemática do sujeito. E é no “ludíbrio das corolas” que o poeta se insere para driblar a morte e a perenidade do tempo.

O pintor Paul Klee diz em seu diário que “representar a luz por meio da claridade é coisa ultrapassada. A luz como movimento cromático é algo mais novo.” (Klee, Paul: 1990, 287). No prefácio de *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, Günther Regel refere-se aos quadros de Paul Klee como a magia do devir das coisas e convoca o poeta Rilke para falar sobre a arte desse pintor. “Nada me impede de achar tudo inesgotável, sem desgaste: de onde a arte deve partir senão dessa alegria e tensão do eterno começo” (idem).

Günther lembra que a frase é de Rilke, mas que Klee também poderia tê-la dito. É interessante essa observação, pois Rilke é um dos poetas favoritos de Ferreira Gullar e por quem ele tem declarada influência.

A relação de Gullar com as artes plásticas é anterior ao seu envolvimento com a poesia. Quem chega desavisado à casa do poeta, na rua Duvidier, em Copacabana, espanta-se com a

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico! (Baudelaire: 1985, 327).

quantidade de quadros e móveis espalhados pela sala, todos de autoria do poeta que explora a cor, o desenho e a potencialidade espacial como um pupilo de Calder.

O Neoconcretismo começou pelas artes plásticas, e há um consenso entre os críticos em afirmar que o destaque desse movimento foi justamente nas artes plásticas. Principalmente com as obras de Lygia Clark e a exploração do espaço. Em *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte* (2007), Gullar explica a importância que o Neoconcretismo teve para a história da arte contemporânea. Segundo ele, o movimento teria dado um “passo adiante que a vanguarda construtiva européia evitara dar” (Gullar, 2007d, 21), passo este que teria sido dado por Lygia Clark “no momento em que diante da tela em branco, opta por agir sobre ela em vez de pintar nela” (idem, 57).

O pensamento de Baudelaire que conduz ao conceito de abstrato “consiste no fato de que justamente aquela poesia, que se evade na irrealidade diante do mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal” (Friedrich: 1978, 192).

No ensaio *O não-figurativo* (Costa Lima, 2006b, 53), Costa Lima desenvolve a idéia da existência de dois tipos de abstracionismo, devido a suas diferentes maneiras de relação entre sujeito e obra. A partir da análise de dois quadros, de Mondrian e Kandinsky, o autor sugere as duas modalidades de abstração, levando em conta a questão do sujeito e de suas respectivas relações com a mimesis. Será privilegiada por ele a designação de abstrato em que a autonomia do sujeito provoca um "correlato objetivo" a uma cena do mundo e dá lugar à produção de uma cena, correspondente ao que ele chama de mimesis da produção.

Essa, pois, em vez de ser concebida como o que nega a potencialidade inventiva do sujeito, mostra-se como o meio que assegura ao sujeito autônomo que não reduza o mundo à arbitrariedade subjetiva. A mimesis, em vez de supor subordinação a modelos, implica a independência dos meios com que operou o sujeito. Implica, pois, não o escapar do mundo, mas a intervenção nele. Assim o abstrato não se confunde nem com a fuga do mundo, com o conseqüente refúgio em sua intencionalidade, nem com a criação de outro mundo (!), senão com a audácia de reconfigurá-lo. (Costa Lima: 2006b, 67).

Seria este tipo de abstracionismo, votado ao “correlato objetivo” a uma cena do mundo, que surgiria do trabalho de Gullar com a linguagem poética?

Temos então no reflexo desse diálogo com as artes plásticas e na investida em uma dimensão que se aproxima da tradição da negatividade mais dois aspectos da poética de Gullar. O poeta aceita o desafio das sombras, ainda que esta não seja sua via principal de expressão, e trabalha a partir de sua dicção própria – na descrição por uma narrativa poética.

“La mer, la mer toujours recommencé”
 (“Le cimetière marin”, Paul Valéry)

A voz de Gullar

O que tentamos até o momento foi pensar quais os reflexos decorrentes do diálogo com a vanguarda na poética de Ferreira Gullar, e se é realmente válida a idéia de uma *oscilação* que surgiria pela aproximação ou pelo distanciamento com as categorias da poética da modernidade.

A indagação-motor da pesquisa é se ao optar pelo circuito da comunicação, o poeta se afasta da experimentação da linguagem e, portanto, da tradição da poesia moderna? Não há dificuldade em compreender por que seria esta a questão que sustenta as demais, basta lembrar que vanguarda e modernidade são entendidas aqui como exploração dos poderes da linguagem, que desviada de seu uso trivial, e privilegiando a invenção de formas sensíveis, avança além dos limites já estabelecidos.

A participação no Concretismo e a posterior criação do Neoconcretismo são as aproximações mais evidentes da poesia de Gullar com os movimentos de vanguarda. No texto de introdução procuramos, indo além das divergências óbvias, pensar a relação entre Gullar e os Concretos, tendo como denominador comum a poética de João Cabral e sua “práxis que desvela, no texto, novas perspectivas contidas no objeto-palavra” (Costa Lima, 1995a, 45).

Partindo da análise de como se processa o questionamento da linguagem na poesia de Gullar, e das relações entre metalinguagem e modernidade, dedicamo-nos no primeiro capítulo aos poemas de *A luta corporal*.

A partir de dois aspectos constantes, a fala e sua dimensão sonora, como meios de não se afastar da linguagem que lhe interessa, a do cotidiano, construímos a partir da leitura de alguns poemas de *Dentro da noite veloz* e trechos do *Poema sujo*, a reflexão que se apresenta no capítulo segundo.

Neste ponto, a indagação-motor da pesquisa ganhou ênfase, por sua estreita ligação com a problemática da representação na obra de arte. Buscamos aprofundá-la a partir da contribuição de Costa Lima ao repensar o conceito de mimesis e ao formular a teoria do sujeito fraturado e sua relação com a representação-efeito, e desfrutá-la como alternativa à via empobrecida da intencionalidade, alcançando, desse modo, uma proximidade maior com o objeto específico do poético: “a linguagem que o estrutura” (cf.: Costa Lima, 1995a, 27).

Vimos também neste capítulo a importância de um outro procedimento na poesia de Gullar: o do poeta-observador e a estreita relação que mantém com outra constante em sua obra, a narrativa poética.

Insistindo na proposta inicial de saber dos diálogos com a vanguarda e as aproximações com a categoria da poesia moderna, ficou claro que pelo movimento atual de repensar a cristalizada concepção da tradição da poética da modernidade, poderíamos incluir Ferreira Gullar nesta tradição.

Principalmente se aceitarmos os argumentos de Berardinelli e de Costa Lima cujos estudos sobre a poética da modernidade vão além do discurso enrijecido que a reduz à tradição da negatividade. Esta que havia se estabelecido para ir contra a sociedade de consumo burguesa e cujo caminho seria o de “afirmar o poder da negação”, acaba por encontrar “um *modus vivendi* com a sociedade que nega e que, ao mesmo tempo, a impulsiona, através da *fetichização da mercadoria* própria ao capitalismo” (Costa Lima, 1980, 107).

Deste modo, Gullar não seria banido da tradição da poesia moderna por optar pela comunicação. O caso dele seria como o do poeta Antonio Machado, apontado por Berardinelli como um poeta que desafia a crítica acomodada nesse *modus vivendi*.

O que percebemos no decorrer do estudo é que a opção por uma expressão mais próxima ao circuito da comunicação cotidiana talvez tenha sido exatamente o que levou Gullar a desenvolver a potência de sua lírica. Acometido pelo dilema de que falamos do poeta moderno – que procura manter-se ligado à vida, mas sem, no entanto, querer abrir mão das possibilidades de experimentação de sua *práxis* – Gullar encontra justamente no trabalho a partir da comunicação trivial, o caminho para criar a comunicação *sui generis* da linguagem poética. Isto ocorre, principalmente, a partir de dois procedimentos, do poeta-observador e da narrativa poética, é por eles que surge a “lógica do construir”.

A exploração estética que Gullar faz da tradição da negatividade é também um importante elemento para a potencialidade de sua lírica. É o que vimos no terceiro capítulo, “O desafio das sombras”. A teoria de Wolfgang Iser nos ajudou a entender qual o âmbito desta negatividade na poética de Gullar, seria o que o autor formula como o segundo tipo de negatividade, presente no contexto. Nesse capítulo tratamos justamente disso, a partir da leitura de um conjunto de poemas de *A luta corporal*, “O mar intacto”. Vimos como o poeta trabalha a negatividade pelo tema da morte que perpassa os quatro poemas e a nuance que se apresenta em cada um deles: em “P.M.S.L”, o fascínio pelo desconhecido; em “O trabalho das

nuvens”, o desconcerto do lugar do poeta-observador que está à margem, na sombra; em “As peras”, a corrosão do tempo e em “A avenida”, o nihilismo e o vazio da metrópole.

A aproximação com a prosa, a mistura dos gêneros (nítida em *A luta corporal*), a consciência da arte enquanto finalidade sem fim e uma certa dose de negatividade, como vimos em “O mar intacto”, permitem que a poética de Gullar se revista da dupla potência da obra de arte (refletir e criar o real) e contribuem para que o poeta desenvolva e amadureça o que Paulo Franchetti exalta como sua dicção própria.

Os bons poemas talvez surjam desta mescla: o lapso de tempo até que descobrisse a poesia moderna na província Macondo/ São Luís e o início parnasiano de sua formação, o efeito posterior da leitura dos poetas modernos, Drummond e Mário de Andrade, os conselhos de Rilke, a questão do corpo, o trabalho do poeta-observador e a ampla exploração que ele faz deste procedimento, tendo como trunfo para atração e sedução dos leitores, a narrativa poética. Todos ligados a um aspecto intrínseco: a fala.

Gullar acrescenta muito aos seus poemas quando os lê, esta é a opinião de Paulo Franchetti, facilmente aceitável para quem ouve com atenção a leitura que Gullar faz de seus próprios poemas. O ritmo que imprime, desafiando a disposição gráfica, por ele mesmo criada, a tragicidade de sua voz e seus silêncios lançam o leitor/ouvinte ao nicho de angústia do momento da criação, onde se congregam corpo e pensamento, no instante da respiração, de que trata Vera Lins.

Mas qual seria o valor do silêncio e do vazio a que somos lançados, talvez mais quando ouvimos, do que quando lemos os poemas de Gullar? Qual a necessidade deles para a construção da comunicação *sui generis* da linguagem poética? Foi tentando pensar nestas questões que dedicamos tantas linhas do terceiro capítulo à discussão teórica, na tentativa de compreender a complexa relação que ocorre entre apresentação e representação na obra de arte, tendo na mimesis a correspondência entre obra de arte e mundo.

Em *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*, segundo livro da trilogia a que Costa Lima se dedicou para repensar o conceito de mimesis, ao refletir sobre a poética de Rimbaud, ele ressalta a relação indireta que a obra poética mantém com o real e afirma que, ao contrário do discurso científico, a expectativa de uma evolução da abordagem é ilegítima no caso do poético, porque, “não pretendendo o maior domínio do real, não supõe a constância de uma posição perante o real” (Costa Lima, 1980, 134). Esta descontinuidade torna-se uma regra na modernidade, “onde se cultua o indivíduo e é forçosa a mudança” (idem) e isto impõe ao analista o “permanente reajuste de sua aparelhagem ante cada novo objeto” (idem, ibidem).

Em uma de suas tantas digressões sobre o papel do crítico/analista, Costa Lima diz que o “problema será o de atender esta demanda, mantendo contudo a coerência de suas premissas analíticas”, e, em seguida, enumera o que, diante desta descontinuidade, caberia ao analista/crítico verificar nas obras poéticas:

- a) o que as caracterizaria enquanto poética,
 - b) esta caracterização será suficiente para justificar sua fama?,
 - c) em caso contrário, sobre quais necessidades sociais esta fama se assenta?
- (Costa Lima, 1980, 134)

A ressalva que o autor coloca, entre parênteses, neste último item: “Não insinuamos que haja algum poético capaz de se afirmar sem responder a alguma necessidade social, mas que há uma espécie diretamente preenchida por alguma necessidade” (idem), mostra a posição contrária a um tipo de análise sociológica que concentra as relações do poético com o real em variáveis independentes de sua qualificação poética. Mas, o realce que dá ao fator social, em relação à mimesis, em consonância com a estética da recepção, e o papel decisivo do horizonte de expectativas no processo de criação e recepção da obra, pode ser um bom caminho para pensarmos a questão tão presente na poética de Gullar: sua relação com a política.

De certa maneira, isso poderia apontar para uma outra possibilidade de se repensar esta relação, que talvez se aproxime de uma política da poesia que surgisse do “adensamento de formas que, inassimiláveis pela cultura do espetáculo, preservassem a possibilidade de um outro futuro e indicassem à nossa vida um outro ritmo que o imposto pela dominação da técnica e da mercadoria” (Vera Lins, 2005, 67).

Em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière também nos fala sobre a estreita relação entre política e literatura, e defende que “o homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (Rancière, 2005, 60).

Afinal, como desvincular poesia de utopia e revolução?

A dificuldade é tanta que por ela podemos melhor compreender o momento em que Gullar, pelas circunstâncias políticas, sobrepõe política à poesia, como revela a última estrofe de “Meu povo, meu poema”:

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta (*Dentro da noite veloz*, TP, 155).

E ainda quando parece que ao abrir mão de sua *práxis*, liga-se mais à vida, tornando-se um “Homem comum”:

Sou um homem comum
brasileiro, maior, casado, reservista,
e não vejo na vida, amigo,
nenhum sentido, senão
lutarmos juntos por um mundo melhor.
Poeta fui de rápido destino (idem, TP, 167).

A idéia de que o importante é a vida, e não a poesia, lembra a célebre frase de Oscar Niemeyer, ao dizer que “não é a arquitetura que importa, mas, sim, o homem e sua luta” (Niemeyer, 2007). É nítida a afinidade entre o pensamento dos dois artistas. Gullar chegou a compor um poema para Niemeyer, “Lições de arquitetura”:

No coração de Argel sofrida
fez aterrizar uma tarde
uma nave estelar
e linda
como ainda há de ser a vida (*Na vertigem do dia*, TP, 31).

Esta busca por um mundo melhor que se abre com a poesia não deve, no entanto, ser confundida com a submissão desta a finalidades outras que não a estética. Atrelá-la seja à intencionalidade do autor, seja a uma justificativa política seria atrofiá-la, como também torná-la independente a tal ponto em que se decreta a perda do referente, e seu progressivo divórcio com o mundo. Em ambos os casos, estar-se-ia relegando sua potencialidade enquanto único discurso possível de satisfazer a necessidade humana da ilusão, a partir de um autoquestionamento, ao invés do dogmatismo, próprio das religiões.

Quanto à hipótese da *oscilação* que perpassaria a poética de Gullar e que acreditávamos, de início, estar relacionada à aproximação ou ao distanciamento com as categorias da arte moderna e que se ligaria ainda à concessão, ou não, do poeta em relação à experimentação da linguagem, parece-nos, entretanto, se afirmar mais por uma subjetividade fraturada, que pela mera proximidade ou distancia com as categorias da poesia moderna. Admitamos ainda que esta *oscilação* é também fruto da distinção entre a produção poética de Gullar e seu pensamento teórico/crítico, e o abismo que por vezes se coloca em tal relação, conforme analisamos na etapa inicial deste trabalho.

Há um poema de Gullar bastante conhecido, “O cheiro da tangerina”, publicado em *Barulhos* (1980-87), que pode nos ajudar a pensar na complexidade dos diálogos entre Gullar e a vanguarda. Nele conjuga-se boa parte dos aspectos dos quais tratamos. Essa construção mostra o quanto Gullar deles se apropriou para estabelecer sua própria voz.

Ao falar sobre o poema, ele diz que a intenção é

revelar o que está debaixo da palavra, a vida, a coisa vivida. Ele está permanentemente começando, é como se não soubesse nada, a todo momento está descobrindo as coisas. Se escrevo sobre uma tangerina, é como se eu sentisse pela primeira vez o cheiro da tangerina. Eu não quero fazer um discurso nem uma teoria sobre a tangerina, eu quero fazer o cara sentir aquilo que eu senti, aquele cheiro que de repente é uma coisa diurna, iluminada. É isso que eu quero passar, essa alegria. A poesia é isso (Gullar, 2004, 22).

Sabemos da complexidade do objeto de que tratamos, tão complexo quanto a própria vida. Talvez, por isso, poesia e vida estejam tão próximas.

Deixemos que as reflexões finais venham a nós, pela poesia:

E não obstante
se digo – tangerina
não digo a sua fresca alvorada

que é todo um sistema
entranhado nas fibras
na seiva

em que destila
o carbono
e a luz da manhã (TP, 387).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967.

_____. *Boitempo & A Falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. *A Rosa do povo*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação, trad. e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.

_____. *Poétique*. Trad. Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de História das Literaturas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

BARBOSA, Ricardo. *Schiller & A Cultura Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Trad. Ivan Nóbrega Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Le salon de 1845 e de 1846*. "Critiques".

Disponível em: www.baudelaire.litteratura.com

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. SP: Cosacnaify, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. SP: Imago, 2002.

BLUMENBERG, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Paidós, 1999.

_____. *La legitimite des temps modernes*. Paris: Gallimard, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres* (1972). In.: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2002.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 5ª ed., 2006.

CAMPOS, Augusto. Entrevista à TV Cultura. Programa Ensaio, direção Fernando Faro, 2001.

CAMPOS, Haroldo. "Que importância teve o Suplemento Dominical". *Folha de S. Paulo*. Publicado em 21 de dezembro de 1996. Disponível em:

<http://www.revista.agulha.nom.br/har17.html>

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Ed. by H.J. Jackson, Oxford, 1985.

COSTA LIMA, Luiz . *História. Ficção. Literatura*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *A Autonomia da arte e o Mercado*. *Ars* - revista do Departamento de artes plásticas da USP, São Paulo, v. 1, p. 102-116, 2005.

_____. FLOEMA. *Especial Luiz Costa Lima*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006b.

_____. *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005a.

_____. *Questões sobre uma cultura periférica*. Seminário diversidade cultural brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005b. Disponível em:

www.casaruibarbosa.gov.br/seminario/DiversidadeCultural/Luiz_Costa_Lima.pdf

_____. (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. (Org.) *A Literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995a.

_____. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro, RJ: 34/Letras, 1995b.

_____. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989, 2ª. ed..

_____. *O Fingidor e O Censor*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

_____. *Por Que Literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Mimesis e modernidade - formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Dispersa demanda - Ensaios sobre Literatura e Teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. “Os nervos da nova anatomia”, 1996. Disponível em:

<http://www.revista.agulha.nom.br/har06.html>

DELEUZE, Gilles. *Sur quatre formules poetiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne*. Philosophie n° 9. Trad. Andréa Estevão. Paris: Ed. Minuit, 1986. Disponível em: <http://br.geocities.com/rogelsamuel/DELEuZe.html>

FAUSTINO, Mario. *Poesia Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. "Marcas de uma voz". *Rascunho – o jornal de literatura do Brasil*, Curitiba, PR, v. 77, p. 8, setembro de 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marisa M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GERNEZ, Barbara. *Poétique*. Aristote. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

GIBSON, Robert. *Modern french poets on poetry*. Cambridge: University press, 1961.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

_____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 15ª edição.

_____. *Dentro da noite veloz e Poema sujo*. Rio de Janeiro: Círculo do livro, s/ data.

_____. "Não sou viciado em poesia". BASTOS, Dau (org.). *Papos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2007a.

_____. "Uma faca na alma". Folha de S. Paulo. Ilustrada. 16 de setembro de 2007b.

_____. Entrevista concedida à João Pombo Barile. "A poesia no espanto". *O Tempo*. MG, 23 de outubro de 2007. Disponível em:

<http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdNoticia=59963>, 2007c.

_____. *Experiência neoconcreta*. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2007d.

_____. "A reinvenção da realidade". Conferência do ciclo *A literatura de si mesmo*. Organização: Luciana Hidalgo. Espaço Sesc. Rio de Janeiro, 2007e.

_____. "Inimigos íntimos". *Folha de S. Paulo*. Publicado em 12 de agosto de 2007, por ocasião dos 80 anos de Décio Pignatari. 2007f.

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

_____. "A vanguarda e seus limites". *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989a.

_____. "Poesia e realidade contemporânea". *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989b.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Segunda parte do ensaio lançado em 1969 pela editora Civilização Brasileira e relançado em 2002 pela José Olympio. Disponível em: http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/vanguarda_e_subdesenvolvimento.shtml?porelemesmo

_____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 15ª edição.

_____. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Ano 12, nº 18, setembro de 2004.

_____. *Corpo a corpo com a linguagem*. 1999. Disponível em: http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/corpo_a_corpo_com_a_linguagem.shtml?porelemesmo

_____. *Etapas da arte contemporânea - do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. “Augusto dos Anjos ou Morte e vida nordestina”. In: *Toda a poesia*, de Augusto dos Anjos. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

_____. “Diálogo sobre o não-objeto”, 1959. Disponível em: www.ferreiragullar.com.br

_____. Conferência na Escola de Magistratura do Rio de Janeiro – EMERJ, em setembro de 2005.

_____. Entrevista com Ferreira Gullar feita por Weydson Barros Leal. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gular01.html>. 2000.

GUMBRECHT, Hans U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34, 1998.

ISER, Wolfgang. O Imaginário. In: *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

- LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se". In: *O nacional e o popular na cultura brasileira - Artes plásticas e literatura*, de Carlos Zilio, João Luiz Lafetá e Lygia Chiapinni Moraes Leite. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LICHTEINSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Textos essenciais*. Vol. 9. *O desenho e a cor*. São Paulo: 34 editora, 2006.
- LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. "Psicologia da composição". In.: *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antônio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1989.
- _____. *Museu de tudo e depois (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. "O ambiente cultural dos anos 30 e as primeiras poesias" e "Estética de João Cabral: poesia concreta e visual". Site da TV Cultura. S/ data. Disponível em: www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/joaocabral/joaocabral3.htm
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NIEMEYER, Oscar. Entrevista para o "Caderno especial (Niemeyer 100)", em comemoração ao centenário do arquiteto. *O Globo*, 8 de dezembro de 2007.
- NUNES, Benedito Nunes. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. "Verdades sobre a mentira meditações insuspeitas sobre o Homem da areia de Hoffmann". In.: *Tramas e mentiras. Jogos de verossimilhança*. PINTO, Silvia Regina (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. "Ela canta, pobre ceifeira". *Cancioneiro*. Obra poética. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHILLER, F. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- SECCHIN, A.C.. *Mutação permanente*. Texto que será publicado na nova edição da obra poética de Gullar, 2007. Disponível em:

<http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=1043>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A repetição diferente*. Trópicos. Disponível em: www.documenta.de

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. *Novos Cadernos do Mestrado - UERJ*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

WEBER, Max. “Rejeições religiosas do mundo e suas direções” (1963). In.: GERTH, H. e WRIGHTMILLS, C. (Org.). *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Sites

Poesia concreta – www.poesiaconcreta.com.br

Ferreira Gullar – www.ferreiragullar.com.br

ÍNDICE REMISSIVO

- A luta corporal*, 1, 2, 6, 7, 15, 17, 19, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 39, 43, 50, 59, 74, 75, 76
- abstracionismo: abstração, 7, 69, 72
- Alfonso Berardinelli, 46, 47, 50, 62
- Antonio Machado, 48, 75
- arabesco, 23, 29
- Aristóteles, 22, 37, 39
- Bachelard, 42
- Bandeira, 14
- Baudelaire, 8, 11, 12, 46, 62, 69, 70, 71
- Carlinda Fragale, 61, 85
- cidade: metrópole, 2, 28, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 68
- comunicação: circuito da comunicação, 1, 2, 3, 4, 6, 16, 21, 33, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 63, 65, 69, 74, 75, 76, 85
- Concretismo, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 22, 69, 74
- Costa Lima, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 17, 18, 19, 24, 25, 30, 33, 34, 39, 40, 43, 48, 63, 64, 65, 67, 72, 74, 75, 76, 77, 82, 86
- cotidiano: linguagem do cotidiano, 20, 33, 34, 35, 38, 39, 56, 57, 74
- crítica: dimensão crítica, 1, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 36, 42, 43, 46, 47, 48, 69, 75, 85
- Dentro da noite veloz*, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 54, 74, 78, 83
- dissonância, 60, 62
- Drummond, 14, 29, 35, 36, 67, 76, 81
- Eliot, 50, 51
- engajamento político: política, 43
- espanto, 4, 45, 49, 83
- experiência estética, 12, 33, 65, 66
- fala: dimensão sonora, 14, 15, 25, 28, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 51, 52, 53, 60, 62, 63, 64, 74, 76, 77
- fictício, 37, 60, 61, 63
- figurativo*, 63, 64, 72
- Friedrich: Hugo Friedrich, 6, 11, 31, 36, 46, 47, 50, 51, 52, 60, 62, 69, 71, 86
- Haroldo de Campos, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 18, 60
- idéia de Gênio, 5
- intencionalidade do autor, 5, 13, 78
- João Cabral de Melo Neto: poética cabralina, 4, 5, 6, 17, 18, 21, 85
- João Luiz Lafetá, 54, 85
- Jorge Luis Borges, 35
- Kant, 5, 23, 33, 42, 43, 66
- linguagem, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 61, 63, 67, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 79, 84
- lógica do construir: Práxis, 14, 19, 75
- lugares vazios: silêncios, 32, 57
- metáfora, 24, 41, 42, 43, 46, 69
- metalinguagem: questionamento da linguagem, 5, 22, 30, 36, 61, 63, 74

mímesis, 5, 40, 43, 63, 65, 66, 72, 74, 76,
 77
 modernidade, 3, 22, 24, 28, 30, 31, 36, 42,
 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 59, 62, 64,
 68, 74, 75, 76, 83
 narrativa poética, 49, 50, 59, 64, 72, 75, 76
 Neoconcreto: movimento Neoconcreto, 1,
 9, 16
 obscuridade, 3, 62
oscilação, 1, 2, 45, 47, 53, 57, 74, 79
 Paul Klee, 71
 Paulo Franchetti, 8, 44, 45, 76
Poema sujo, 2, 19, 31, 35, 39, 40, 41, 43,
 45, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 63, 74, 83
 poesia e matemática, 7
 poeta-observador, 19, 25, 26, 63, 67, 75,
 76
 princípio-corrosão, 67
 questão do corpo, 37, 76
 Rainer Maria Rilke, 26
 real, 6, 12, 25, 34, 36, 62, 63, 65, 76, 77
 relação de choque: efeito de choque, 51
 representação, 4, 6, 7, 15, 32, 39, 40, 42,
 61, 62, 63, 64, 65, 66, 74, 76
 Rimbaud, 12, 76
 São Luis do Maranhão: província, 28, 52,
 55
 sujeito fraturado: fratura do sujeito, 33, 34,
 39, 40, 42, 64, 66, 74
 Suplemento Dominical do Jornal do Brasil,
 7, 8, 10, 15
 tema da morte, 63, 66, 75
 Teoria do não-objeto, 1, 9, 16
Toda poesia, 2, 41, 83, 84
 tradição clássica, 22, 28, 33, 40, 46, 65
 tradição da negatividade: negatividade, 31,
 46, 48, 59, 62, 72, 75
 tradição da poesia moderna: poética da
 modernidade, 1, 17, 21, 30, 39, 46, 57,
 74, 75
 Valéry, 8, 12, 28
 vanguarda, 1, 3, 7, 10, 17, 29, 30, 69, 71,
 74, 75, 79, 84
 Vera Lins, 31, 35, 37, 67, 76, 77
 Vinícius de Moraes, 39
 Weber, 54
 Wolfgang Iser, 57, 62, 66, 75, 85

O MAR INTACTO

P.M.S.L

Impossível é não odiar
estas manhãs sem teto
e as valsas
que banalizam a morte.

Tudo que é fácil se
dá quer negar-nos. Teme
o ludíbrio das corolas.
Na orquídea busca a orquídea
que não é apenas o fátuo
cintilar das pétalas: busca a móvel
orquídea: ela caminha em si, é
contínuo negar-se no seu fogo, seu
arder é deslizar.

Vê o céu. Mais
que 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. Conheces a água?
ou apenas o som do que ela
finge?

Não te aconselho o amor. O amor
é fácil e triste. Não se ama
no amor, senão
o seu próximo findar.
Eis o que somos: o nosso
tédio de ser.

Despreza o mar acessível
que nas praias se entrega, e
o das galeras de susto; despreza o mar
que amas, e só assim terás

o exato inviolável
mar autêntico!

O girassol
vê com assombro
que só sua precariedade
floresce. Mas esse
assombro é que é ele, em verdade.

Saber-se fonte única de si
alucina.

Sublime, pois, seria
suicidar-nos:
trairmos a nossa morte
para num sol que jamais somos
nos consumirmos.

O TRABALHO DAS NUVENS

Esta varanda fica
à margem
da tarde. Onde nuvens trabalham.
A cadeira não é tão seca
e lúcida, como
o coração.

Só à margem da tarde
é que se conhece
a tarde: que são as
folhas de verde e vento, e
o cacarejar da galinha e as
casas sob um céu: isso, diante
de olhos.

e os frutos?
e também os
frutos. Cujos crescer altera
a verdade e a cor
dos céus. Sim, os frutos
que não comeremos, também
fazem a tarde
(a vossa
tarde, de que estou à margem).

Há, porém, a tarde
do fruto. Essa
não roubaremos:

tarde

em que ele propõe a glória de
não mais ser fruto, sendo-o
mais: de esplendor, não como astro, mas
como fruto que esplende.

E a tarde futura onde ele
arderá como um facho
efêmero!

Em verdade, é desconcertante para
os homens o
trabalho das nuvens.

Elas não trabalham
acima das cidades: quando
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.

A tarde é
as folhas esperarem amarelecer
e nós o observarmos.

E o mais é o pássaro branco que
voa – e que só porque voa e o vemos,
voa para vermos. O pássaro que é
branco
não porque ele o queira nem
porque o necessitemos: o pás-
saro que é branco
porque é branco.

Que te resta, pois, senão
aceitar?

Por ti e pelo
pássaro pássaro.

AS PERAS

As peras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?

Oh as peras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.

O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

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.

O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre nada.

O dia das peras
é o seu apodrecimento.

É tranqüilo o dia
das peras? Elas

não gritam, como
o galo.

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte.

A AVENIDA

O relógio alto, as
flores
que o vento sub-
juga,
a grama a crescer
na ausência dos
homens.

Não obstante,
as praias não cessam.
Simultaneidade!
diurno
milagre, fruto de
lúcida matéria – imputrescível! O
claro contorno elaborado
sem descanso. Alegria
limpa, roubada sem qualquer
violência ao
doloroso trabalho
das coisas!

2
Miséria! esta avenida é
eterna!

Que fazem os galhos
erguidos no
vazio

se não garantem sua
permanência?

O relógio
ri.

O

canteiro é um mar
sábio con-
tido
suicidado.

Na luz
desamparada, as corolas
desamparadas.

3

Precárias são as praias dos
homens:

praias
que morrem na cama com
o ódio e o
sexo: perdem-se
no pó sem voz.

A importância das praias para o mar!

Praias, amadurecimento:

aqui
o mar crepita e fulgura, fru-
to trabalhado dum fogo
seu, aceso
das águas
pela faina das águas.