

Os limites da linguagem na poesia de Ferreira Gullar

Paulo Becker*

Resumo

Abordagem interpretativa e crítica do livro *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, que dramatiza a situação do poeta e da poesia no cenário da vida urbana moderna, demonstrando o isolamento do poeta e a situação problemática da poesia, que busca sua legitimação na constante busca pelo novo, num experimentalismo que não apenas rompe com os códigos tradicionais da lírica, como desconstrói a própria estrutura da linguagem.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Poesia moderna. Neoconcretismo. Experimentalismo poético.

Comentários iniciais

Ferreira Gullar nasceu em 1930, na cidade de São Luís do Maranhão. Vinte e quatro anos mais tarde lançou no Rio de Janeiro um livro de poemas intitulado *A luta corporal*, cujo efeito previsível sobre o leitor é aquela mescla de fascínio e desconcerto que Hugo Friedrich já diagnosticou como a reação mais comum diante da poesia moderna. O fascínio da lírica moderna resulta de que “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p. 15), e daí o desconcerto.

Gullar surpreende pela radicalidade de suas propostas e desnorteia pelo número distinto de soluções ou estilos poéticos experimentados ao longo de

* Professor Doutor, integrante do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. E-mail: paulobecker@via-rs.net

um único livro. A radicalidade e a inquietação formal, entretanto, levariam Gullar a um impasse cuja solução não se encontra em *A luta corporal*. Esse impasse é percebido pelo próprio poeta, ainda no momento de criação da obra. No penúltimo poema do livro, ele diz: “Finda o meu / sol / pueril”. E os versos que terminam o último poema do livro fazem lembrar antes o rugido de um animal do que a linguagem articulada dos homens: “URR VERÔENS / ÔR / TÚ-FUNS / LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS” (1980, p. 119-122).

Gullar explode a sintaxe, violenta as palavras e, querendo ainda falar, só lhe resta o urro do animal encurralado. Nesse momento, julga que se findara a sua carreira de poeta. Como o cometa Halley, que “inventa e queima o seu curso precipite” (GULLAR, 1980, p. 48), o livro *A luta corporal* parecia surgir fadado a ofuscar num átimo para logo consumir-se no brilho de sua própria solidão. Gullar tensiona ao máximo o arco da fala para acertar em cheio no silêncio.

Há pouco em comum entre a poesia inicial de Gullar e aquela do Modernismo brasileiro dos anos 20, que havia rebaixado a linguagem e a temática sublimes de parnasianos e simbolistas e trazido o poeta para o âmbito do cotidiano. Por outro lado, como já apontou Alcides Villaça, *A luta corporal* traz algumas identificações com a poesia antimodernista da geração de 45, especialmente no que tange à pretensão “de se criar literariamente um tempo essencial, acima das circuns-

tâncias históricas, a ser habitado por um Artista de novo cultor e sacralizador de formas” (1984, p. 48). O livro apresenta, com efeito, uma linguagem cifrada em símbolos extremamente obscuros e pessoais, e os conteúdos, quando podem ser apreendidos, estão em geral muito longe do que se pode definir como o universo da realidade cotidiana. Ligando os primeiros modernistas e Gullar, parece restar apenas a obsessão pela invenção formal, pelo experimentalismo estético.

É fato que os poetas modernistas que continuavam a produzir, no final da década de 1940, enveredaram, também eles, por uma poesia mais sisuda e elaborada. O caso de Drummond é exemplar. O poeta itabirano abandona de vez os poemas coloquial-irônicos de seus primeiros livros e troca o tom apaixonado e participante que presidia os livros *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945) pelo tom cético, impessoal e universalizante de *Claro enigma* (1951), em relativa sintonia com a produção da geração de 45. Esse contexto não deixou de ter seus efeitos sobre o poeta estreante, que vinha de São Luís do Maranhão, e publicara, em 1949, um livro de poemas de corte parnasiano, *Um pouco acima do chão*, posteriormente rejeitado pelo autor. Mas, junto a essas influências literárias, Gullar acusa o impacto que teve sobre ele o clima de desesperança do pós-guerra:

Estávamos no fim dos anos 40, começo dos anos 50, e os poetas que entravam em cena tornar-se-iam herméticos e frios, mas eles eram os poetas da metrópole e isso lhes dava prestígio aos meus olhos [...]essa geração era produto, por um lado, do pós-guerra, e por outro, do nível a que Carlos Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima haviam conduzido a experiência poética no Brasil. O fim da guerra foi o fim de um pesadelo que saturara o mundo de dramas e levava os poetas à participação, às efusões de revolta e solidariedade. Muitos deles agora desejavam recolher-se a sua intimidade, perscrutar o lado obscuro e silencioso da vida. Tanto mais que a guerra fria dividia os companheiros de ontem, acirrava os conflitos ideológicos e reiniciava a perseguição aos comunistas. Tudo aconselhava aos poetas afastarem-se dos acontecimentos. Retomou-se a busca de poesia pura, dessa poesia que não se alimenta do cotidiano mas de palavras mágicas e da forma verbal caprichosa (1978, p. 22-24).

Gullar concebe a poesia como realidade original e intangível, e a atividade poética como espécie de ritual mágico. Entretanto, no exercício de criação, atinge uma aguda consciência da inutilidade e artificialismo de sua atividade de poeta, o que o afasta da produção autossatisfeita dos integrantes da geração de 45, e confere a sua obra uma tensão ímpar. O leitor pode sentir quase que materialmente, a partir da composição estranha e elíptica dos poemas gullarianos, que o sujeito lírico encontra-se na iminência do grito ou do silêncio. O próprio Gullar refere-se, de modo revelador, a certos procedimentos formais dessa etapa de sua obra, especialmente ao corte de frases e palavras, como se constituíssem uma “gesticulação verbal” (1965, p. 99).

Ao levar a poesia ao limite da comunicabilidade e, ao mesmo tempo, reconhecer a falta de ressonância da poesia no mundo moderno, a produção gullariana da década de 1950 retoma procedimentos e preocupações determinantes da lírica ocidental moderna, tal como esta se configura nas obras de seus precursores exponenciais, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Ter levado a cabo, inicialmente, a realização de uma poesia que levava aos limites as aporias já delineadas na obra de um Mallarmé, ainda que movido mais por inquietações pessoais que pela leitura dos poetas franceses, como nos faz ver em seu ensaio “Em busca da realidade” (1965, p. 93-126), torna Gullar um exemplo revelador da audácia e dos descaminhos da poesia moderna, tão rica de obras e tão pobre de leitores.

As aporias da lírica moderna dizem respeito à perda da função social do artista, vinculada à ausência de uma legitimação incontestada para o exercício da poesia (a poesia, pela primeira vez, pergunta a si mesma se tem o direito à existência) e à dificuldade de o poeta saber a quem falar (no limite, ele fala apenas para o *milieu artiste*, quando não preferir o silêncio, como no caso de Arthur Rimbaud).

A dificuldade apontada por último parece provir da falta de adesão da quase totalidade dos poetas modernos às visões de mundo das classes sociais mais significativas de sua época. O poeta, com e após Baudelaire, odeia visceralmente o

burguês, cuja visão de mundo se funda num racionalismo que ao poeta só pode parecer estéril. Como diz Friedrich, “a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia” (1978, p. 20).

Avesso ao burguês, o poeta buscar confrontá-lo, ou escrevendo-lhe insultos, como na antológica “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade (1982, p. 44), ou, alternativa menos direta, mas muito mais frequente, demolindo em sua poesia, quase que em surdina, os pressupostos da racionalidade e da busca de uma vida mediana e confortável que orientam a constituição do mundo burguês (e o doloroso dilema do poeta moderno é que esta demolição jamais vaza para fora do universo puramente literário, no qual a teoria da estética autônoma acabou por confinar a obra de arte).

Por outro lado, o poeta não encontra no operário uma alma irmã, pela falta de afinidades e vivências comuns entre ambos. O operário, geralmente carente de qualquer refinamento cultural, dificilmente poderia ser visado como público pelo poeta, e nomes como Vladímir Maiakóvski e Paul Éluard, que buscaram falar aos trabalhadores através de suas obras, são apenas honrosas exceções a confirmar a regra.

Incompatibilizado com essas duas classes sociais, o poeta moderno não raro se identifica, de forma paradoxal,

com uma classe já em processo de franca decadência, a aristocracia, e reivindicará para si a qualidade de aristocrata do espírito. Assim, as questões sobre as quais debruça seu gênio criador são absolutamente “desinteressadas”, pertencem a uma esfera ideal que não se deixa contaminar pelas exigências da vida prática. Como um nobre, o poeta se recusa a sujar as mãos com a realidade, e todo o desprezo que vota por ela está estampado em uma frase do jovem conde Axel, personagem da obra homônima de Villiers de L’Isle-Adam que institui o paradigma do artista simbolista e de muitos modernistas: “Viver? Nossos criados farão isso por nós...” (WILSON, 1985, p. 185).

As afirmações do parágrafo anterior precisam um detalhamento maior para não levar a uma compreensão errônea e injusta. Não se quer dizer que os poetas modernos tenham assumido conscientemente a defesa da ideologia de uma determinada classe social, no caso, a aristocracia. O que ocorre é que os poetas fazem opções (como seu descompromisso social, seu anarquismo, seu decadentismo, seu niilismo, seu esteticismo, seu espírito elitista e, afinal, a atitude muitas vezes suicida que adotam em sua obra), opções que correspondem a atitudes que a aristocracia, movida mais por pressões sociais que por seu livre-arbítrio, tomou no mesmo momento histórico. Isso cria uma espécie de afinidade eletiva entre artistas e aristocracia. E mesmo se o artista não celebra a aristocracia, “antes

faz o seu enterro”, como diz Kothe em relação à obra de Proust (1986, p. 61), o fato é que esta classe o atrai.

O próprio iniciador da poesia moderna, Charles Baudelaire, verdadeiro *outsider*, que voltou seu olhar para a escória social que habita nas grandes cidades, o trapeiro, a prostituta, o jogador, não deixa, no entanto, de destilar um desprezo fino e superior por tudo que retrata. Esse desprezo se volta, também, contra o leitor, que Baudelaire chama de hipócrita no seu conhecido poema de abertura de *As flores do mal*. E, como informa Friedrich, Baudelaire fala do “prazer aristocrático de desagradar”, e vangloria-se de “irritar o leitor e de que este não mais o compreendia” (1978, p. 45). Não raro, Baudelaire professa seus anseios de nobreza, como no poema em que se imagina numa existência (ou encarnação) passada, “A vida anterior” (1985, p. 135):

Muito tempo habitei sob átrios colossais
.....
Ali foi que vivi entre volúpias calmas,
Em pleno azul, ao pé das vagas, dos fulgores
E dos escravos nus, impregnados de odores,
Que a fronte me abanavam com as suas
palmas.

Essa mesma nostalgia por uma grandeza perdida, acompanhada de um ar esnobe, que foge a qualquer coisa que pudesse denotar vulgaridade, permeia igualmente a poesia do vidente Rimbaud e do mago Mallarmé. E por mais sincera que seja a crença desses poetas no poder de sua magia verbal, é também evidente que a poesia vai-se tornando cada vez

mais um objeto de distinção social, que se refina para se defender. Não estranha, pois, que tenha perdido progressivamente suas raízes e seu poder de intervenção na vida social. Tudo isso ajuda a entender porque o Gullar adolescente encontrou a poesia confinada às páginas dos livros, e, segundo ele, pensava que “poeta era coisa do passado”, “um ofício de mortos, profissão de defunto” (1985, p. 6-7). Mas tal pensamento não o impediu, porém, de se sentir atraído por esse ofício antigo e misterioso, como um feiticeiro aprendiz.

O canto inarticulado

A solidão é um dado incontornável, dentro da concepção de poesia adotada inicialmente por Gullar. A solidão não implica apenas a falta de relacionamento do poeta com o seu público leitor, no qual o poema poderia gerar novos frutos; implica, sobretudo, a falta de laços entre o poeta Ferreira Gullar e o próprio homem José Ribamar Ferreira, sendo que a adoção do pseudônimo pode servir já como um sintoma de tal divisão.

Preso pelas malhas de uma poética que pressupõe um caráter póstumo e associal da poesia, o poeta Gullar adota coerentemente uma decifração ao mesmo tempo metafísica e mágica do mundo e de si mesmo, buscando entrever a essência imutável de tudo. Contra a expressão de experiências e anseios vitais do indivíduo social e historicamente determinado José Ribamar Ferreira, o poeta Gullar

busca algo como os "nomes originais" de cada coisa, nomes que mal enunciados teriam o poder de presentificar as coisas nomeadas, ou de atuar diretamente sobre elas (ao modo de "abracadabras", de expressões de cunho mágico e sagrado).

É fato que as limitações dessa concepção mágica não passam despercebidas ao próprio Gullar, mas falta-lhe ainda a lucidez suficiente para superá-la. Resulta daí uma espécie de comportamento autofágico, a elaboração de um dizer que se alimenta de si mesmo e, por descobrir sua intrínseca gratuidade e impotência, imediatamente se nega. Importa ver como se compõe sua concepção inicial de poesia, e para isso será feita a análise do poema "Galo galo" (1980, p. 28-29), que se vale da metáfora do canto do galo para realizar uma reflexão sobre o alcance do canto do próprio poeta.

O galo
no saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Para.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
- que faço entre coisas?
- de que me defendo?

Anda
no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.

Em que se apoia
tal arquitetura?

Saber que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez conluído,
o canto obrigatório?

Eis que bate as asas, vai
morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto rubro escoia.

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.

Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece - apesar
de todo o seu porte marcial -
só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,
não seria tão rouco
e sangrento.

Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

Em termos gerais, o poema tem o seguinte argumento: o galo é movido ao canto por uma necessidade interna irreprimível. Canta como se fosse morrer, ou pudesse desencadear com seu canto uma alteração visível na paisagem em torno. Como não ocorre nem uma coisa nem outra, conclui-se pela inutilidade do canto. Ao final, porém, se faz referência a um “outro grito”, na verdade um grito improvável, que sonha despojar-se de qualquer relação com o corpo ou sentimentos do galo (com suas penas, esporões e crista, e com seu ódio transparente no olho).

Importa reter o fato de que apenas se mantendo inarticulado esse “outro grito” do galo consegue certa forma de justificação ou, dito de forma melhor, consegue fugir à necessidade de justificar-se, pois permanecendo dentro do galo não diz respeito a ninguém senão a ele mesmo e não carece mostrar-se útil. Nem se mostra tão precário como quando exteriorizado, visto que nessa última hipótese ele se reduz a um “mero complemento de auroras”.

Gullar escolhe um animal deslocado de seu cenário natural (um galinheiro ou um quintal de casa) para simbolizar o seu próprio deslocamento enquanto poeta. No entanto, é preciso observar que se trata de um animal doméstico, que vive geralmente em espaços criados pelo homem. Lembremos que Baudelaire já identificara o poeta a um albatroz, com um propósito semelhante – mostrar como o poeta não encontra adequação a seu meio –, mas Gullar, ao escolher o galo,

compara-se a um animal que convive com pessoas, não pousando apenas ocasionalmente entre elas, como o albatroz, no intervalo entre um voo e outro, e por isso não lhe resta a escapatória de simplesmente alçar voo e seguir para longe do ambiente hostil.

Mas não é apenas em relação ao seu espaço que o galo, *alter ego* do poeta, se sente deslocado. Também há uma evidente falta de compatibilidade entre ele e seu tempo, visto que é apresentado como um extemporâneo guerreiro medieval, de “cabeça coroada”. Nessa incompatibilidade do galo/poeta com seu ambiente, Gullar expressa sua percepção acerca do caráter arcaico da atividade do poeta, espécie de mago perdido num tempo dominado pela ciência e pela técnica.

Perdido na grande cidade, em seus espaços construídos com o auxílio de uma tecnologia altamente desenvolvida, mas que não conseguem inspirar, com sua imponência, senão a solidão e a hostilidade, e perdido no tempo regulado pelos relógios e pela caça ao lucro do capitalismo industrial, o poeta se compara ao galo solitário, extraviado num “saguão do mundo”. Dessa forma, a alternativa que resta ao poeta é cantar apenas para si mesmo, acreditando que tal canto se deve a uma necessidade interna incontestável, e esquecer o mundo em torno, no qual seu canto já não encontra eco.

Posteriormente, também essa crença de Gullar na necessidade intrínseca da poesia vem a ruir, pois, conforme declara no ensaio “Em busca da realidade”

(1965, p. 104-105), tal crença implica, em termos de poética, que “a realização do poema deveria ser manifestação natural, sem artificios, de experiências reais”. Não se trataria, portanto, de escrever poemas, mas de “exprimir-se enquanto existência”, e esse ponto de vista exige uma total identificação entre a experiência e sua expressão que, de saída, repele as fórmulas. Gullar vai ainda além:

Trata-se de recomeçar a linguagem a cada poema, porque a forma deste deve ser resultante da forma da vivência que ali se exprime. Mas cada forma nascida da experiência ensina o poeta e faz nascer nele uma técnica de expressão. O acúmulo das experiências vai se elaborando numa espécie de sistema que começa a funcionar quase que automaticamente. O poeta se defronta com uma contradição aparentemente invencível, pois não se trata mais apenas de um conflito entre ele e o mundo, mas de um conflito entre ele e sua própria linguagem - o instrumento que até aqui serviu para resolver as demais contradições. Já ele havia constatado que o poema, embora inútil, era necessário. Agora, constatava que, além de inútil, era desnecessário.

Como se vê, Gullar vai progressivamente caminhando, nessa primeira fase de sua obra, em direção a um impasse aparentemente insolúvel, ao menos nos termos em que o poeta o delineia. A poesia vai, sucessivamente, perdendo todas as possíveis justificações para a sua existência, sem conseguir formular outras novas e mais consistentes.

Desde o seu título, “Galo galo” carrega um alto grau de estranheza. O nome do galo é duplicado, espelhando-se a si mesmo, numa tentativa de aludir a uma espécie de galo primordial, cuja natu-

reza se determina por si mesma, sem estar sujeita às determinações espaço-temporais. E é esse animal de caráter metafísico que é, entretanto, colocado em situação, dentro de um cenário e um tempo mais ou menos delimitados (o saguão de cimento é a indicação mais precisa e traz toda uma conotação de urbanidade e industrialismo que se relacionam imediatamente à história recente do mundo). A incompatibilidade entre o galo/poeta e seu ambiente leva aquele a uma sensação de deslocamento e desamparo. E aqui se faz notar um dado crucial em relação ao poema, que é em grande parte responsável por aquele estranhamento que ele consegue suscitar no leitor: a contraposição direta entre um ser individual e um meio absolutamente despovoado retira ao primeiro seu contexto social e histórico, e o confronta sem defesas com um ambiente hostil.

A mesma estruturação polarizada, que confronta um ser solitário e um mundo que lhe é alheio, já pode ser encontrada no poema “Pomba em Broadway”, de Cecília Meireles (1949, p. 338-339), autora de poemas marcadamente intimistas escritos num estilo neossimbolista. O poema de Cecília integra o livro *Retrato natural*, e o título já é bastante elucidativo sobre seu conteúdo. Transcrevo algumas estrofes em que se perceberão notáveis semelhanças com o poema de Gullar, apesar da forma classicizante de Cecília:

Naquele reino cinzento
veio a pomba bater asas
contra muros de cimento.
.....

O rumor de suas penas
era um sussurro de fontes
brancas em tardes morenas.

Era um sussurro de fontes,
mas ai! por densas paredes
em verticais horizontes!
.....

Batia as asas, batia,
jorrava auroras de prata
no peito morto do dia.

Mas uma noite sem data
vinha dobrando as esquinas
com acautelada pata.

Em Cecília, como em Gullar, o poeta é simbolizado por uma ave perdida num ambiente hostil, cuja existência se confronta com a face incompreensível e imutável das coisas. Mas é preciso não esquecer que essa situação só é imaginável dentro da estrutura proposta pelos textos, que se funda na contraposição direta entre o poeta e o ambiente artificial que o cerca (o mundo urbano), sem quaisquer mediações de caráter histórico e social. Fosse de modo diferente, não haveria como deixar de perguntar-se, no poema de Gullar, sobre onde estão os outros galos e galinhas (ou os pombos, em Cecília). Também não deixaria de parecer injustificável uma afirmação como a dos seguintes versos de Gullar “encurva o vertiginoso pescoço / donde o canto rubro escoia. / Mas a pedra, a tarde, / o próprio feroz galo / subsistem ao grito. / Vê-se: o canto é inútil.” Afinal, o que se

pode esperar do canto do galo é que ele constitua um sinal dirigido aos outros de sua espécie, que o escutam e interpretam. O que é completamente improvável, porém, é que o canto do galo possa afetar de forma imediata e direta o espaço físico e o tempo que o circunscrevem (“a pedra, a tarde”), ou que possa funcionar como um garrote em que o próprio galo viesse a morrer.

Encontra-se um enfoque absolutamente distinto sobre a possibilidade de interação entre poeta e mundo na poesia de João Cabral de Melo Neto, novamente mediada pela metáfora do galo/poeta. Veja-se o poema “Tecendo a manhã” (MELO NETO, 1979, p. 19-20):

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Aqui, a novidade é que o galo não está só, mas acompanhado de outros galos que em conjunto tecem a manhã (aqui metáfora provável de um tempo mais justo, de uma sociedade mais participativa e igualitária, “onde entrem todos”). Essa inserção do galo/poeta em uma

comunidade de vozes que se reconhecem e amplificam é a principal condição para o desenlace mais positivo do poema de Cabral em relação aos que foram vistos anteriormente, comprometidos por um niilismo que decorre em última análise de seu profundo individualismo. Individualismo que não se restringe à posição do poeta diante da sociedade, para a qual ele volta as costas, mas que se perpetua em sua relação com o próprio *milieu artiste*, na qual só é valorizado o que é diferente e original. Valendo-se do mote oferecido por um ditado popular, “uma andorinha só não faz verão”, Cabral começa parafraseando-o: “Um galo sozinho não tece uma manhã”, para logo sugerir uma ação coletiva do poeta com sua comunidade para a transformação das condições de vida comuns.

Flor em fogo

Desde o princípio, a poesia de Gullar sempre se preocupou em desvendar a face verdadeira da realidade, sua essência mesma, que subjaz ignorada sob as aparências falsas e enganadoras. Orientada, porém, em sua primeira fase, por uma concepção metafísica do mundo, a poesia de Gullar vai buscar aquela essência nas coisas mesmas, como se elas possuíssem uma natureza individual e predeterminada, como se fossem mistérios fechados em si mesmos. Cada coisa existe apenas para si, como as nuvens do poema “O trabalho das nuvens” (1980, p. 35-36), das quais diz Gullar:

“quando / há nuvens não há / cidades”. Mesmo o poeta, que se instala como observador numa varanda “à margem / da tarde”, não decifra no cintilar das nuvens mais que sua solidão (das nuvens, mas também poderia ser a do poeta), já que aquele cintilar “não é para / o coração dos homens”.

Também no poema “As peras” (1980, p. 37-38) se descreve a existência de coisas que, apesar de ocuparem um mesmo espaço físico (uma casa, vista primeiro por dentro e depois por fora), não mantêm qualquer relação entre si. As coisas apenas se podem ver e tocar (como o gato vê e ocasionalmente pode roçar os móveis entre os quais passa), mas não podem penetrar no ser do outro. Podem apenas experimentar sua própria glória, mas mesmo essa resulta comprometida, pois, a exemplo das peras maduras, as coisas se gastam no “fulgor de estarem prontas / para nada”. Visto isso, sobrevém o cansaço de si, simbolizado no apodrecimento das peras.

Mesmo julgando que não pode penetrar a essência particular de cada coisa, Gullar continua a observá-las, como se pode ver no poema de número 4 da seção intitulada “Um programa de homicídio” (1980, p. 48-49). Achando-se diante de uma maçã, e impossibilitado de conhecê-la em seu ser, o poeta cerca-a primeiro pela captação de suas diversas formas de manifestar-se, descreve o seu estar: “Tanto o seu estar, rubro e quieto, quanto o meu que se faz e desfaz o ar dessas paredes – é queda.” Já num segundo

momento, Gullar consegue fazer aflorar aquilo que constitui a essência íntima da maçã, mas isso não é conseguido através da definição de seu ser particular, e sim através da indiferenciação entre a maçã e seu contexto, do qual participa o próprio poeta. Essa indiferenciação se dá através do reconhecimento de que tudo cai, tudo morre. E Gullar se coloca então a tarefa de evidenciar a morte como natureza última das coisas e dos seres, mostrando como tudo se move apenas pelo anseio de negar-se a si mesmo, de “morrer ferozmente”.

Assim, o conhecimento do mundo atingido por Gullar é de ordem a cancelar quaisquer distinções: diante da morte, que o tempo metafísico precipita dentro de cada ser, esfacelam-se as estruturas espaço-temporais de apreensão do mundo e as hierarquias de valores que têm permitido ao homem sua sobrevivência como animal socializado (ser de natureza dúplice, conformado ao mesmo tempo pela parte instintiva que o liga à sua origem animal e por uma outra parte elaborada a partir do trabalho, da intervenção consciente e calculada sobre o mundo e sobre si mesmo). E se a poesia já teve, em seus primórdios, a função de “expor a seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade” e ainda de “unir o pessoal ao universal” e de “restaurar a unidade perdida”, como aponta Ernst Fischer (1983, p. 52) – função esta

que a poesia preservou, grosso modo, até o declínio do Romantismo –, Gullar vai inverter esse quadro, exercendo, como a quase totalidade dos poetas modernos, o papel de destruidor dos laços de sociabilidade (entre eles o principal, a própria linguagem), de detrator da vida e oficiante da morte: “construo uma nova solidão para o homem; lugar, como o da flor, mas dele, ferocíssimo!; como o silêncio aceso; a mais nova morte do homem” (1980, p. 45).

No poema “O trabalho das nuvens”, foi visto que o poeta se colocava à margem da tarde; num poema posterior, “Carta do morto pobre” (1980, p. 43), o poeta se põe à margem da própria vida: a voz que fala, como informa o título, é de um morto. O poema descreve a morte como “o único acontecimento maravilhoso” da existência, e afirma que “o apodrecer é sublime e terrível”. O pretense morto insulta então a arte, por esta se insurgir contra a ordem geral das coisas, ao criar obras que, de certo modo, se subtraem à morte. E conclui: “O homem é grave. E não canta, senão para morrer.”

Essa fixação pela morte leva à ideia do suicídio, que é retomada ao longo de *A luta corporal*. No poema “P.M.S.L.” (1980, p. 33-34), a estrofe final diz de forma explícita: “Saber-se / fonte única de si / alucina. / Sublime, pois, seria / suicidar-nos: / trairmos a nossa morte / para num sol que jamais somos / nos consumirmos”. No poema “Machado” (1980, p. 79), a ideia do suicídio vem sugerida de forma mais sutil, mesclada a outra

ideia recorrente no livro, intimamente associada à primeira: a da autofagia. Diz o poema: “Nada nos salvará de nossa força. Estou sentado numa raiz à sombra e um rato come o meu dedo mínimo e sorri. Ele pensa que eu não reparo no seu roubo. Pobre rato, que rói seu próprio dedo mínimo e sorri de não saber que não sabe que ele se vê roendo a si mesmo.”

Ainda sobre autofagia, encontramos entre outras as seguintes referências: “fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu”, “eu devorava o meu estômago”, e “eu sou a fome e o alimento de meu cansaço: e eu sou esse cansaço comendo o meu peito” (1980, p. 43, 58, 116).

Essa postura autofágica e suicida de Gullar ajuda a entender porque sua poesia, especialmente em algumas partes de *A luta corporal*, renuncia a qualquer possibilidade de estruturar e comunicar uma experiência humana. Nesses textos, o autor ou retira o dique da lógica e da sintaxe ao discurso, desencadeando uma avalanche de palavras sem nexos, que de certa forma se assemelham à escrita automática dos surrealistas, ou então pratica uma implosão da palavra, cindindo-a e desfigurando-a. No primeiro caso, como mostra Villaça (1984, p. 42-43), inútil seria procurar um sentido determinado nos textos:

A massa de palavras concentradas em textos como “Carta de amor ao meu inimigo mais próximo” e “Denúncia ao comissário de bordo” parece pedir uma decifração improvável. Que significam expressões como “onomatopéias das essências”, “polivalência dos recônditos afazeres de Jório”, “acesso encontradiço nos pilares da dispnéia”? Ou frases inteiras

como: “O certo é que as novas modorras esgotam a providência esfacelada no ápice deste mesmo controle”? Questão de contexto, pode-se imaginar; mas o contexto é um conjunto de outras expressões e frases igualmente enigmáticas, e seremos sempre remetidos à singularidade de cada uma delas. Mais do que significados, importa buscar a atitude dessa linguagem.[...] O Gullar destes textos aposta, justamente, no contra-senso como forma de esvaziamento do discurso e provocação do leitor. As “revelações espúrias” parecem pedir respostas igualmente espúrias, com a certeza do fracasso final.

Quanto aos poemas que fragmentam e deformam a grafia das palavras, podemos reconhecer neles um prenúncio do Concretismo. A poesia concreta, na versão dogmática que lhe imprimiu o grupo Noigandres, verá justamente nos diversos arranjos gráficos da palavra sobre a folha, e em sua justaposição livre do enquadramento da frase, o limite da concretude do discurso (ou seja, reconhecerá como concreto apenas o que compõe a forma do poema). Essas são, com efeito, qualidades que encontramos nos poemas finais de *A luta corporal*, como nestas linhas que concluem “Roçzeiral” (1980, p. 115):

PALAVRA STÊRÇÃ

DEOSES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LARVA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-
VALHA
LUZNEM

Não há mais frases se encadeando, mas palavras ou fragmentos de palavras que se sucedem, se somam, e evocam ideias ou sensações confusas. No trecho transcrito, note-se como o autor se vale da divisão repetida do termo “palavra” em “pa” e “lavra”, sugerindo que as palavras são pás a lavar, e o poeta talvez um jardineiro/lavrador (já que o título do poema combina as palavras roça e roseiral). Mas o que se encontra nessa lavra parece ser pouco alentador: a “larva”, que surge imprevisível onde o leitor esperava, provavelmente, a terceira repetição da partícula “lavra”; um “número” ou “fóssil de número” ou ainda “mero fóssil nu” (os significados aqui se somam e embaralham); e outros elementos dispersos. Nas três linhas finais pode-se ler, apesar das propositais deformações ortográficas, que a paciência (do poeta? do leitor?) trabalha, mas não encontra a luz. Assim como Gullar anseia por matar-se para se consumir num sol que jamais foi, seu canto, ao final de *A luta corporal*, igualmente busca a dissolução como única forma de atingir o puro brilho, a cintilação cuja glória é existir apenas em si e para si.

Comentários finais

O demoníaco, o irracional, o caos, a própria morte não deixam de exercer seu fascínio sobre as pessoas. E esse fascínio se redobra quando a experiência histórica presente e imediata faz sentir com mais força suas limitações e insufi-

ciências. Nesse contexto, exacerba-se a sedução da fuga, do exílio em paraísos artificiais ou feéricos infernos.

Anteriormente foi destacado o fato de Gullar iniciar sua produção poética na década em que termina a Segunda Guerra e se inicia a Guerra Fria. O Brasil experimenta nessa época algum crescimento industrial, mas, ao mesmo tempo, ainda sofre com o subdesenvolvimento e com suas mazelas (analfabetismo, subnutrição etc.). Com a migração que ocorre do campo para a cidade, e o consequente crescimento das favelas, as tensões maiores se concentram nas metrópoles, espécie de tubos de ensaio onde a convivência dos contrários é levada ao seu paroxismo. Ali, multimilionários e mendigos, brancos europeizados e negros ou mulatos, cientistas e pais de santo são colocados lado a lado nas ruas e expostos à ação homogeneizadora do mercado. Nesse ambiente, Gullar (já então vivendo no Rio de Janeiro) começa a escrever poesia como se descesse ao mundo dos mortos, ou cometesse um “suicídio esplendente” (GULLAR, 1978, p. 14). Seus primeiros livros, de certa forma, repetem, mais de meio século depois, aquela descida ao inferno prefigurada por Rimbaud em *Une Saison en Enfer*.

Há, no entanto, uma diferença básica entre os poetas Gullar e Rimbaud, a despeito das semelhanças entre as obras. Essa diferença consiste no fato de que, se em Rimbaud a revolta e a negatividade de sua obra correspondiam a certa atitude do poeta diante do mundo, que

o levou a uma vida de andarilho, marginal e autoexilado na África, e a uma consequente recusa da própria poesia, no Gullar da primeira fase essa mesma revolta e negatividade já se converteram em gestos literários e servem apenas como estímulo para continuar escrevendo poemas: “Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível”, diz Gullar em “O inferno” (1980, p. 116).

Talvez seja difícil entender como uma ação que descobre a sua extrema gratuidade e solidão ainda assim se perpetua. Gullar, nessa época, tripudia sobre a literatura, a desconstrói e a nega, além de ameaçar constantemente parar de escrever. No já citado ensaio “Em busca da realidade”, é visível o negaceio do poeta com sua criação: ele está sempre pronto a abandoná-la, mas sempre volta a ela incontinente. Assim, apesar de Gullar haver decidido calar-se após concluir *A luta corporal*, continua experimentando sempre novas e mais radicais formas de escrever nos seus livros seguintes.

A poesia está, para o jovem Gullar, intimamente ligada à sua própria vida, como ele mesmo confessa seguidamente. É como a forma (alternativa) que ele encontrou para viver. Mas esta vida de poeta acaba mergulhando-o num mundo solitário e sem referências na realidade, pois para a sociedade capitalista a poesia não passa, em geral, de um passatempo inócuo, e o poeta é encarado com suspeita ou indiferença. Quando muito, será tolerado na medida em que escreve livros

que se tornem mercadoria vendável (o que, nas décadas de 1940 e 50, significava compor poemas neoparnasianos ou neorromânticos).

Insatisfeito com a sociedade e consigo mesmo, com a poesia “inútil” que produz e para a qual nem ele ainda não encontra finalidade, Gullar mantém com sua obra uma relação ambivalente. Ou seja, quanto mais absurda lhe parece a literatura, menos suportável é o silêncio. Isso já se encontra expresso no poema “As peras” (1980, p. 37-38), em cuja estrofe final se diz que o canto, de resto injustificável, deve, porém, continuar sempre (espécie de canto ininterrupto, ou monólogo sem fim, que constitui toda a poesia da fase inicial de Gullar), a fim de atestar que o cantor ainda vive:

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 danação dessa literatura é o seu isolamento, a maldição de ter que se alimentar de si mesma e a si mesma se consumir. E a danação do poeta, a de reduzir-se a um pirotécnico verbal, criador de infernos cujas labaredas lavram apenas a folha de papel dos livros, deixando a sociedade e o poeta exatamente iguais ao que sempre foram.

*The limits of language in the poetry
of Ferreira Gullar*

Abstract

Interpretative approach and criticism of *A luta corporal*, by Ferreira Gullar, that show the poet and poetry's position in the modern urban life scenario, demonstrating the isolation of the poet and the problematic position of poetry, which seeks its legitimacy in the constant search for the new, an experimentalism that not only breaks with traditional lyrical codes but also deconstructs the very structure of language.

Keywords: Brazilian poetry. Modern poetry. Neoconcretism. Poetic experimentalism.

Referências

ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia desvairada a Café (Poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

_____. A poesia como um relâmpago na cara. *Leia*, São Paulo, n. 76, p. 6-7, fev. 1985.

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

_____. *Toda poesia (1950-1980)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MEIRELES, Cecília. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940-1965*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. 1984. Tese (Doutorado)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1985.